

UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS - UNISINOS
UNIDADE ACADÊMICA DE GRADUAÇÃO
CURSO DE LETRAS

ÉVELYN DARA RODRIGUES MANGANELI

OS HOMENS QUE NUNCA FORAM MENINOS:
o Neorrealismo e as personagens coletivas nas obras *Capitães da Areia*, de
Jorge Amado, e *Esteiros*, de Soeiro Pereira Gomes

São Leopoldo
2021

ÉVELYN DARA RODRIGUES MANGANELI

**OS HOMENS QUE NUNCA FORAM MENINOS:
o Neorrealismo e as personagens coletivas nas obras *Capitães da Areia*, de
Jorge Amado, e *Esteiros*, de Soeiro Pereira Gomes**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado como requisito parcial para
obtenção do título de Licenciado em
Letras, pelo Curso de Letras da
Universidade do Vale do Rio dos Sinos -
UNISINOS

Orientadora: Prof^ª. Dra. Eliana Inge Pritsch

São Leopoldo

2021

AGRADECIMENTOS

À Universidade do Vale do Rio dos Sinos, coordenação e professores que, ao longo da minha trajetória na instituição, contribuíram para a minha formação.

À minha professora orientadora Eliana Inge Pritsch por todo o suporte prestado ao meu trabalho de conclusão e pelas aulas de Literatura em que tive o prazer de tê-la como professora. Agradeço o acolhimento a mim e ao meu trabalho, o conhecimento compartilhado e a atenção dedicada.

Aos meus pais que sempre me incentivaram a estudar e que despertaram em mim o gosto pela leitura. Agradeço por acreditarem em mim e nas minhas escolhas, e por me proporcionarem o privilégio de ter sempre o estudo como prioridade.

Aos meus amigos que, de perto e de longe, me apoiaram e me motivaram durante os cinco anos de graduação. Agradeço, especialmente, à Carolina e à Suélen, colegas e amigas que, desde o primeiro semestre, estiveram comigo compartilhando anseios, risadas e pipocas no Redondo.

Aos meus avós, à minha afilhada, aos meus padrinhos e demais familiares que, de alguma forma, me ajudaram e torceram por mim nesses anos.

Por fim, à minha irmã, por trazer vida e energia nessa reta final.

RESUMO

A literatura brasileira e a literatura portuguesa são, na perspectiva de um sistema, construídas a partir de recortes históricos e culturais que caracterizam as produções. O presente trabalho de conclusão de curso objetivou cotejar as obras *Capitães da Areia* (1937), de Jorge Amado, e *Esteiros* (1941), de Soeiro Pereira Gomes, na intenção de identificar os pontos em que as obras confluem, uma vez que apresentam personagens semelhantes e foram publicadas em épocas próximas. Para essa comparação, enfocou-se no papel desempenhado pelas personagens das narrativas, sob a perspectiva das personagens coletivas. Na intenção de perceber os recortes contemplados na escrita das obras, foi feita uma contextualização acerca da vida (especialmente partidária) dos autores e dos cenários políticos experienciados por ambos em seus respectivos países. Como *Capitães da Areia* e *Esteiros* são, respectivamente, enquadrados no Romance de 30 e no Neorrealismo, foram retomadas algumas características desses períodos, a fim de entender as dimensões do romance social engajado, tanto dentro do plano temporal, quanto dentro do plano estético. Os principais autores que embasaram, teoricamente, este trabalho são Edvaldo Bergamo (2008) e Violante F. Magalhães (2008). A partir do entendimento a respeito do que foi o Romance de 30, no Brasil, e o Neorrealismo, em Portugal, pode-se notar as personagens coletivas das duas obras como representações políticas e ideológicas dos autores, sob um caráter de denúncia. No entanto, percebe-se, ainda, o valor estético que as personagens agregam às narrativas, dentro de suas individualidades.

Palavras-chave: Neorrealismo; personagens coletivas; Jorge Amado; Soeiro Pereira Gomes.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	5
2 OS AUTORES E A SOCIEDADE	8
2.1 Vida, obra e luta.....	8
2.1.1 Jorge Amado	8
2.1.2 Soeiro Pereira Gomes	11
2.2 O Estado Novo de Brasil e Portugal	14
2.2.1 O Brasil e a Era Vargas.....	17
2.2.2 Portugal e o regime salazarista	20
3 O ROMANCE E SEUS DESDOBRAMENTOS	23
3.1 Surgimento e ascensão do romance	23
3.2 O romance realista	25
3.4 Neorrealismo: A arte a serviço da revolução.....	26
4. <i>CAPITÃES DA AREIA E ESTEIROS</i>	33
4.1 Estrutura e enredo	33
4.2 A estética neorrealista e as personagens coletivas.....	40
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	55
REFERÊNCIAS.....	58

1 INTRODUÇÃO

A obra *Capitães da Areia* (1937), do autor baiano Jorge Amado (1912-2001), é, indubitavelmente, um dos romances mais conhecidos do autor e, até hoje, circula nas escolas e vestibulares. O livro de forte cunho social retrata a trajetória de personagens jovens que, à luz do abandono social, vagam pelas ruas de Salvador e vivem do roubo e da violência. Enquadrada no Romance de 30, a obra de Amado carrega uma perspectiva de brasilidade centrada em crianças negligenciadas e esquecidas por uma sociedade que teme esses sujeitos e os reduzem à marginalidade. Os incontáveis Capitães da Areia representam uma classe marcada pela vulnerabilidade e desigualdade social, que perambulam pela cidade sem serem vistos pelos demais.

Também com temática social, em Portugal, a obra neorrealista do autor Soeiro Pereira Gomes, *Esteiros* (1941)¹, retrata a classe operária e o trabalho infantil em uma fábrica de telhais, na vila de Alhandra. Assim como em *Capitães da Areia*, o romance se concentra na trajetória de crianças pobres, condicionadas ao trabalho infantil como forma de contribuir com o sustento familiar. As personagens sonhadoras são apresentadas dentro da cronologia sazonal das estações do ano, e representam o ciclo operário nos pequenos canais nas margens do Rio Tejo. É dentro dessa perspectiva que Soeiro denuncia o trabalho infantil, a exploração da mão de obra e as precárias condições de trabalho.

Ainda que ambientadas em diferentes países, as obras confluem, em determinadas situações, nas personagens dos romances: além de serem protagonizados por um grupo de crianças, os livros apresentam algumas personalidades dentro de suas particularidades e trazem um retrato individual para esses sujeitos socialmente condicionados. É a partir dessas divergências e similaridades que se observa, nas duas obras, um diálogo muito significativo no que diz respeito às questões sociais, principalmente no que tange à denúncia e crítica ao abandono de certos grupos mais vulneráveis.

Ao serem comparadas em relação ao prestígio recebido, percebe-se, no Brasil, o reconhecimento da importância e contribuição da escrita de Jorge Amado

¹ As datas de 1937, mais acima, e 1941 referem-se, respectivamente, às primeiras edições de *Capitães de areia* e *Esteiros*. Quando utilizadas as citações das obras, as datas serão das edições consultadas.

para a literatura brasileira. Outros romances de cunho social e posteriores novelas escritas e adaptadas revelam a atemporalidade das obras do autor baiano e o talento que ele tinha para interagir de forma didática, através de suas obras, com os seus leitores. No que diz respeito ao autor português Soeiro Pereira Gomes, nota-se a falta de literatura empenhada em analisar e comentar os – poucos – escritos do autor, em seu curto tempo de vida. Apesar de, ao menos no Brasil, não ser muito conhecido ou contemplado nos estudos literários, o autor é um importante nome para Neorrealismo português, junto com Alves Redol² e Mário Dionísio.

Contrariando a praxe literária, o Neorrealismo surge, em Portugal, sob influência e moldes do Romance de 30 brasileiro. A denúncia social sob perspectiva realista ascende, no Brasil, no fim da década de 20 e, nos anos seguintes, surgem obras empenhadas em representar núcleos regionais e grupos vulneráveis. No fim da década de 30, esse tipo de produção passa a ser evidenciada em Portugal, através de textos de forte apelo político, com intenções revolucionárias.

É a partir dessa quebra de padrão no que concerne ao aparecimento de uma literatura no Brasil anteriormente em relação a Portugal que, sob um viés afirmativo identitário e nacionalista, identifica-se a necessidade de entender de que forma os movimentos se manifestaram em cada país, dentro de seus contextos políticos. Também, considerando a importância das produções neorrealistas para o retrato social, problematiza-se a escassez de estudos sobre o autor português e suas contribuições. Tensiona-se, ainda, as motivações e possíveis diálogos entre as obras *Capitães da Areia* e *Esteiros*, de forma a entender como as personagens crianças de cada obra contribuem para a escrita neorrealista estética e ideologicamente, a partir da coletividade construída nas narrativas.

A partir das questões mencionadas no parágrafo acima, o presente trabalho se organiza da seguinte forma: inicialmente, é feita uma contextualização acerca dos autores, de forma a conhecer suas produções, mas, principalmente, entender o elo entre literatura e política que cada um apresenta. A partir disso, nota-se a necessidade de recapitular um pouco acerca do cenário político e social de Brasil e Portugal, a fim de identificar o perfil de sociedade veiculada pelas obras analisadas neste trabalho. Nos anos em que as produções foram publicadas – *Capitães da Areia* (1937) e *Esteiros* (1941) –, tanto Brasil, quanto Portugal, viviam um regime

² António Alves Redol (1911-1969) é considerado o grande expoente do Neorrealismo português, com uma vasta obra, em que se destaca a publicação do romance *Gaibéus*, em 1939.

ditatorial. Nesse sentido, cabe compreender as características que marcaram, no território brasileiro, o governo de Getúlio Vargas e, em Portugal, a política de Oliveira Salazar. No capítulo terceiro, parte-se para o estudo do romance e, em especial, do Romance de 30/Neorrealismo. Posteriormente, é feita uma análise das obras contempladas neste trabalho dentro da perspectiva das personagens e, principalmente, da coletividade que elas representam. Por fim, as considerações finais e as referências utilizadas.

2 OS AUTORES E A SOCIEDADE

A literatura, ao longo de sua trajetória, por vezes privilegiou a história de seus autores, numa corrente biografista, que tinha um enfoque claro de enaltecer as carreiras, as vidas e obras dos escritores. Longe dessa perspectiva, não se pode deixar de pensar que, sim, os autores respondem a um conjunto de forças sociais, políticas e ideológicas que os inserem no seu tempo. Em se tratando de uma produção literária calcada no Realismo e nas suas possibilidades políticas, é mais necessário ainda recuperar alguns traços de suas trajetórias. Ainda que a análise de qualquer obra literária poderia ou deveria prescindir desse exame biográfico, a importância da atuação Jorge Amado e Soeiro Gomes merece ser lembrada, sem que se pretenda fazer um estudo excessivamente biográfico ou com pendor biografista.

2.1 Vida, obra e luta

A partir da influência social na construção artística das obras neorrealistas, é válido o conhecimento a respeito da atuação de Jorge Amado e Soeiro Pereira Gomes, tanto no que diz respeito às contribuições para a literatura de seus respectivos países, quanto à vida política desses autores e suas relações partidárias.

2.1.1 Jorge Amado

Jorge Leal Amado de Faria³ nasceu em 10 de agosto de 1912, em Itabuna, Bahia, e faleceu em 06 de agosto de 2001, em Salvador. Foi um jornalista, romancista político e memorialista, filho do Coronel João Amado de Faria e de D. Eulália Leal Amado. Fez o secundário no Colégio Antônio Vieira e no Ginásio Ipiranga, em Salvador, e foi bacharel em Ciências Jurídicas e Sociais, em 1935, no Rio de Janeiro.

Vencedor de vários prêmios, Amado iniciou cedo seu envolvimento na literatura, ao trabalhar em jornais desde os quatorze anos. Apesar de viver

³ As informações biográficas sobre o autor foram retiradas da biografia escrita por Josélia Aguiar; do site da Academia Brasileira de Letras; do site da Fundação Casa de Jorge Amado e do site do Partido Comunista do Brasil.

exclusivamente da sua carreira de escritor, a vida política marca um importante espaço na trajetória de Jorge Amado. Após a publicação do seu livro de estreia, *O País do Carnaval* (1931), quando ainda tinha dezoito anos, o autor, na época residente no Rio de Janeiro, ingressa na Faculdade de Direito e se torna advogado. No ano seguinte, Amado, que tinha uma relação muito próxima com os demais autores do período, é influenciado por Rachel de Queiroz⁴ e se filia ao Partido Comunista Brasileiro (PCB), na época chamado de Partido Comunista do Brasil, por identificar-se com as questões das desigualdades sociais. Em 1933, publica *Cacau*. O livro é considerado a estreia do autor na literatura engajada, justamente por denunciar as precárias condições de vida dos trabalhadores rurais. A partir da publicação de *Cacau*, nota-se uma forte participação do autor no desenvolvimento do romance proletário – característico das obras do Romance de 30 brasileiro. Além de tratar da espoliação rural, o autor passa a denunciar, também, as desigualdades presentes no meio urbano, através de *Suor* (1934), que tem, como espaço principal, a cidade de Salvador.

A respeito da sua carreira política, Jorge Amado, seja pelas obras, seja pela atuação dentro do PCB, foi uma figura muito memorável. Em 1936, quatro anos após se filiar ao partido, Jorge Amado é preso, em Natal, acusado de participar da Intentona Comunista, em 1935, que será comentada posteriormente. O autor foi um dos mais de trinta e cinco mil presos, os quais eram parte da Coluna Prestes, da Aliança Nacional Libertadora (ANL), do PCB e demais militantes antifascistas. Além de não ter ficado preso por muito tempo (dez dias), Jorge Amado também não sofreu agressões físicas durante esse período. No entanto, relata ter testemunhado episódios de tortura contra alguns detentos. Em 1937, no mesmo ano em que lançou *Capitães da Areia* - obra que foi queimada em praça pública no mês seguinte -, novamente, Jorge Amado foi preso por motivos de subversão política e apologia ao comunismo, no Rio de Janeiro. Foi solto em 1938 e, entre 1941 e 1942, exilou-se no Uruguai e na Argentina. Durante esse período no exílio, Amado escreveu a biografia de Luís Carlos Prestes, a qual serviria de motivo para a sua terceira prisão, em Porto Alegre, em 1942, quando voltou da Argentina. Após, se mudou para Salvador, onde viveu, por um tempo, sob regime de prisão domiciliar.

⁴ Rachel de Queiroz (1910-2003). Escritora, tradutora e jornalista, foi a primeira mulher a ingressar na Academia Brasileira de Letras. Sua estreia como romancista ocorreu em 1930, com a publicação de *O Quinze*; uma das suas obras mais famosas.

Após a queda de Getúlio Vargas e o fim do Estado Novo (1937-1946) – período marcado por forte censura e repressão política –, o PCB passou a viver na legalidade, novamente e, em 1945, Jorge Amado concorre para deputado federal por São Paulo e vence a eleição com mais de quinze mil votos. Como deputado, participou da Assembleia Constituinte de 1946 e da primeira Câmara Federal posterior ao Estado Novo. Durante a sua atividade política, foi autor de vários projetos de lei vinculados à valorização e democratização do acesso à cultura e à liberdade religiosa no Brasil. Dentro de seu exercício político efetivo, Jorge Amado ficou conhecido pela sua capacidade de dialogar com políticos tanto de esquerda, quanto de direita e por acessar diferentes núcleos, de forma a conquistar apoio de setores polarizados

Essa habilidade era evidenciada, também, nas suas obras: seus livros apresentam uma linguagem muito acessível e democrática, e a sua literatura, principalmente as obras vinculadas ao chamado Romance de 30, carrega um forte caráter social que sensibiliza os leitores e os convida para a greve e para a revolução proletária. Nesse sentido, grande parte dos livros de Jorge Amado tem um recorte social muito marcado pelas relações entre pobres e ricos, trabalhadores e patrões, proletariado e burguesia, explorados e exploradores.

Em 1947, o PCB tem seu registro cassado e volta a viver na ilegalidade. O motivo para a decisão foi a denúncia de vinculação do PCB ao comunismo soviético e a violação dos direitos fundamentais dos homens e dos princípios democráticos. Devido à clandestinidade do partido, por volta de 1948, Jorge Amado vai, com a família, exilar-se na França. Por manter sua militância em Paris, ele é expulso do território francês e se muda, em 1951, para a Tchecoslováquia. Em 1952 retorna para o Brasil e, quatro anos depois, se desvincula do partido e dedica-se inteiramente à literatura. Em abril de 1961, é escolhido para ocupar a cadeira de número 26 da Academia Brasileira de Letras, imortalizando a sua importância para a literatura nacional.

2.1.2 Soeiro Pereira Gomes

O autor português Joaquim Soeiro Pereira Gomes⁵ nasce em Gestação, no concelho de Baião, no dia 14 de abril de 1909. Nascido em uma família de agricultores, Soeiro passa a infância e termina a escola primária na aldeia (Gestação) onde nasceu, depois vai estudar na Escola Agrícola de Coimbra e, já em 1930, se muda para a Angola para trabalhar. No entanto, devido às precárias condições de trabalho, ele retorna a Portugal no ano seguinte e se instala em Alhandra, onde vive por onze anos (1933-1944). Essa vivência em Alhandra como funcionário no escritório da fábrica Cimento Tejo é fundamental tanto para o desenvolvimento do posicionamento político de Soeiro, quanto para a sua construção como escritor.

Durante o tempo em que morou e trabalhou em Alhandra, Soeiro observou de perto as negligências sociais por parte do governo, principalmente em relação aos trabalhadores. Além de precárias condições de trabalho e da ilegalidade dos sindicatos livres, a exploração laboral tomava proporções ainda maiores e a onda do fascismo avançava pelo país. O contato com aqueles trabalhadores subnutridos, analfabetos e calejados pelo trabalho nas fábricas despertou em Soeiro um sentimento de revolta e a percepção da necessidade de combater os dramas sociais que ele testemunhava. É a partir dessa primeira inquietação em relação àqueles trabalhadores que Soeiro, aos 26 anos, em 1935, decidiu juntar-se ao Partido Comunista Português (PCP).

A atuação do escritor no partido foi, desde o início, muito intensa, principalmente dentro do setor da cultura. Junto com Alves Redol, Soeiro promoveu inúmeros eventos sociais que buscavam inserir os trabalhadores das fábricas e demais membros da comunidade em atividades artísticas e esportivas, como cursos de ginásticas, criação de bibliotecas populares e o projeto de construção de uma piscina coletiva para os moradores de Alhandra, onde praticava o famoso nadador e comunista português Baptista Pereira. Devido às condições clandestinas sob as quais os partidos de oposição ao governo de Oliveira Salazar viviam, Soeiro Pereira Gomes também organizava excursões em fragatas (navios de carga) para discutir política e revolução longe dos olhos do governo.

⁵ As informações biográficas e políticas do autor foram retiradas do site do Partido Comunista Português (PCP)

Entre 1940 e 1942, ainda membro do PCP, Soeiro passa a fazer parte do Comitê Regional do Ribatejo depois de uma reorganização no partido e, em 1941, publica o primeiro dos dois romances que escreveu: *Esteiros*. No livro, o autor retrata as realidades observadas nessa época em que vivia em Alhandra e constrói personagens que, dentro da coletividade que expressam, representam a população de Alhandra. Nessa mesma época, durante a Segunda Guerra Mundial, frente às censuras à imprensa, Soeiro costumava ligar o rádio e abrir a janela da sala de casa, de forma a fornecer, à população, informações a respeito do cenário que se formava, uma vez que os lugares públicos estavam proibidos de ligar os rádios nos horários em que as notícias atualizavam sobre a guerra e sobre as atrocidades de Hitler.

Em 1944, ocorre a greve dos dias 8 e 9 de maio, na qual os trabalhadores protestaram contra o fascismo, contra a fome e pelo pão. Soeiro Pereira Gomes participa do movimento no meio dos trabalhadores, como membro do Comitê Regional da Greve do Baixo Ribatejo. No entanto, devido à sua militância e sua participação em um partido ilegal, Soeiro passa a ser perseguido pela Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE). A partir disso, ele passa a viver na clandestinidade, de forma a não ser preso pelo Estado. Ainda na clandestinidade, passa a comandar a Direção Regional do Alto Ribatejo e, após o fim da Segunda Guerra, em 1946, é eleito pelo PCP, para o Comitê Central do partido.

A partir disso, começam a se desenvolver organizações mais engajadas na luta contra o fascismo, focadas em derrubar o governo da época. Uma delas, da qual Soeiro fazia parte como membro da Comissão Executiva, era o Movimento de Unidade Nacional Antifascista (MUNAF) e o Movimento de Unidade Democrática (MUD), que o autor acompanhava. Em 1949, ele chegou a apoiar Norton de Matos, candidato à presidência, porém, em 5 de dezembro do mesmo ano, Soeiro falece, aos quarenta anos, devido a um câncer no pulmão.

Dentro da perspectiva política, o autor tem, ainda hoje, uma relevância muito forte na militância comunista de Portugal. A sede do PCP, em Lisboa, fica no prédio Soeiro Pereira Gomes, assim como o endereço indica a rua Soeiro Pereira Gomes. Dentro da vida política, foi muito reconhecido pelo engajamento na causa proletária, principalmente pela participação nas greves e demais movimentos. Já sob o viés da literatura, nota-se um certo apagamento das contribuições desse autor nos estudos brasileiros, também, mas, principalmente, na literatura portuguesa. Ainda que tenha

poucos livros publicados, justamente pela morte extremamente precoce, o autor foi, certamente, um dos pioneiros na escrita do romance proletário português. Investigando a respeito de Soeiro em livros de críticos da literatura de Portugal, o que se encontra são informações simplórias a respeito do autor, com fins meramente biográficos.

Álvaro Cardoso Gomes, em *A literatura portuguesa em perspectiva*, aponta, no item “Outros pensadores” do capítulo sobre o Neorrealismo, as seguintes informações sobre o autor:

Soeiro Pereira Gomes (1910 [sic] -1949): morto precocemente, o autor publicou em vida *Esteiros*, romance (1941) e postumamente surgiram *Refúgio perdido*, coletânea esparsa, (1950), *Engrenagem*, romance (1961). O primeiro romance, escrito numa linguagem despojada, trata de crianças marginalizadas junto ao estuário de um rio. Já *Engrenagem* ilustra as modificações sofridas por uma aldeia sob o impacto brutal da industrialização. A marca registrada de Soeiro Pereira Gomes é a montagem do romance de coletividades, sob uma óptica fortemente engajada. (GOMES, 1994, p. 170).

Já António Saraiva e Óscar Lopes em *História da Literatura Portuguesa*, dedicam menos de um parágrafo ao autor:

Ao mais popular dos pioneiros do Neorrealismo, Soeiro Pereira Gomes (n. 1909-04-14 – f. 1949-12-05), deve-se nesse mesmo ano de 1941 a primeira notável obra desta corrente, *Esteiros*, que nos sensibiliza perante a exploração dos adolescentes assalariados nos telhais de Ribatejo. Entre as suas obras póstumas, salientam-se *Refúgio Perdido* (1950), *Contos Vermelhos*, em edição clandestina, s/d e *Engrenagens* (1951, 3ª. edição 1975) texto depois revisto de um romance que foca a transformação de um grupo de camponeses colhidos nas malhas da proletarização fabril. (SARAIVA, LOPES, 1996, p. 1033).

De fato, Soeiro tem poucas obras publicadas. No entanto, problematiza-se a escassez de abordagem e reconhecimento do autor que, com *Esteiros*, expressou um tipo de literatura fortemente explorado nos anos seguintes e que trouxe, dentro de uma forma literária, um registro rico da realidade social verificada nos anos trinta e quarenta. Assim como Jorge Amado, o estudo sobre as obras do autor e da sua breve carreira como escritor não pode ser feito sem considerar a atuação política e partidária que ele desempenhou. Sob a perspectiva de Jorge Amado e Soeiro Pereira Gomes evidencia-se o caráter ideológico que constituiu a literatura da década de 30 e 40 no Brasil e em Portugal. Nesse sentido, parte-se, agora, para o entendimento da conjuntura política observada nos dois países, que contribuiu para a motivação e inclinação ideológica escolhida pelos artistas da época.

2.2 O Estado Novo de Brasil e Portugal

Ambas as produções analisadas neste trabalho nasceram na época em que seus respectivos países estavam sob um regime ditatorial. Por isso, percebe-se a necessidade de entender o que esses governos representaram para, posteriormente, refletir se e de que forma o cenário político ecoa nas obras. No entanto, é pertinente lembrar o cenário mundial que se observou antes da instalação desses regimes totalitários.

Pode-se dizer que o século XX teve sua inauguração efetiva, dentro da perspectiva política, a partir da Primeira Guerra Mundial. O até então primeiro conflito que envolveu todas as grandes potências ocidentais da época foi um dos grandes eventos que marcaram o século e teve como principal causa a rivalidade econômica entre as potências envolvidas e a disputa imperialista. Outro evento que merece destaque, em se tratando da literatura neorrealista, é a Revolução Russa⁶, uma vez que o Neorrealismo se inspira nas questões sociais que permearam a revolução. Enquanto ainda envolvida na Primeira Guerra Mundial, a Rússia enfrentou, em 1917, dois movimentos revolucionários que mudaram drasticamente a história do país. O primeiro, conhecido como Revolução de Fevereiro, foi marcado pela renúncia do czar Nicolau II. Nessa época, a Rússia, mesmo sob um regime monárquico absolutista, já tinha partidos de oposição formados, dos quais três se destacaram. O primeiro, Partido Socialista-Revolucionário (PSR), agrupava as mais diversas correntes políticas. O segundo, Partido Operário Social-Democrata Russo (POSDR), tinha como base, inicialmente, ideias marxistas, porém, era dividido em duas correntes: os bolcheviques, que representavam a maioria, e os mencheviques, que representavam a minoria. O primeiro grupo, liderado por Vladimir Ilitch Ulianov (Lenin, 1870-1924), acreditava numa revolução democrática, liderada sobretudo pela classe operária, em detrimento da classe burguesa, já enfraquecida e desinteressada em acabar com o czarismo. Já o segundo grupo (mencheviques), ainda que parte do POSDR, acreditava em uma revolução burguesa que possibilitaria, através do desenvolvimento gerado pelo capitalismo, uma posterior revolução proletária. O terceiro partido, Partido Constitucional Democrata, era

⁶ As informações a respeito da Revolução Russa foram retiradas de um artigo da Revista Eletrônica Arma da Crítica, de março de 2010, escrito pelo Professor Doutor Frederico Costa.

formado pela burguesia que lutava pela implementação de uma democracia baseada nos moldes liberais ocidentais (COSTA, 2010).

Após a saída do czar, em fevereiro de 1917 (segundo o calendário russo), nos primeiros meses como República, a Rússia foi governada por um Governo Provisório, formado pelos cadetes do Partido Constitucional Democrata. No entanto, concomitante ao Governo Provisório burguês, se instalava um poder informal dos sovietes (conselhos) da classe operária. Ainda em 1917, Lenin percebe a insatisfação do povo com o Governo Provisório e nota a possibilidade de uma revolução dos bolcheviques, a fim de colocar os sovietes no poder e estabelecer uma ditadura do proletariado. Em outubro de 1917, o Governo Provisório é deposto, os bolcheviques assumem o poder e Lenin se torna, oficialmente, o primeiro chefe do Estado da Rússia que, em 1922, passaria a se chamar União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS); nome pelo qual foi chamada até 1991.

A partir de um olhar mais interno, o Brasil, no início do século XX, completava um pouco mais de uma década como uma República⁷. Em 15 de novembro de 1889 é proclamada a República pelo Marechal Deodoro da Fonseca e, conseqüentemente, a queda da família imperial. No entanto, ainda que a instauração de uma República (já tardia) significasse progresso – seja na perspectiva econômica ou na própria identidade nacional -, o que se observa é uma subsistência de práticas do Brasil Império.

Com ideais positivistas, seja no lema “ordem e progresso” estampado na nova bandeira nacional, seja pelo poder militarista conservador, a evolução do período imperial para um novo sistema republicano apresentou políticas um tanto quanto paradoxais (SCHWARCZ; STARLING, 2015). Ainda que as intenções fossem progressistas e as aspirações às modernidades do novo século fizessem parte do plano nacional, o sistema eleitoral, por exemplo, permanecia extremamente questionável, uma vez que o voto não era secreto e mulheres e analfabetos não tinham direito de votar. A dívida herdada do período escravista era outra questão social esquecida pelo novo regime. A Lei Áurea, assinada em maio de 1888, concedeu liberdade à população negra escravizada, no entanto, não ofereceu condições de inserção social para essas pessoas. A respeito das mudanças econômicas, as reformas urbanas e os serviços e negócios de exportação agrária

⁷ As informações a respeito da Proclamação da República e, posteriormente, da Era Vargas, foram retiradas do livro *Brasil: uma biografia*, de Lilia Moritz Schwarcz e Heloisa Murgel Starling, 2015.

causaram uma vida na cidade bastante instável: os preços de alimentos, moradia e transporte aumentavam constantemente e, por vezes, havia escassez de produtos.

Junto com as reformas urbanas, o que se observa, também, é um conflito maior entre a população e as autoridades, principalmente devido a desinformação. Um dos exemplos de conflitos é a Revolta da Vacina, que ocorreu em 1904 na então capital do Brasil, Rio de Janeiro. A fim de controlar e erradicar os vírus da febre amarela e da varíola, a vacinação contra essas doenças passou a ser obrigatória, o que gerou uma grande insatisfação popular. A revolta foi marcada por confrontos entre a população e as autoridades e, após pouco mais de uma semana, foi encerrada. Depois disso, a vacinação permaneceu obrigatória e a varíola foi erradicada no Rio de Janeiro. Nos anos seguintes, várias manifestações sociais eclodiram, principalmente confrontos entre sertão e cidade, a respeito das questões agrárias e da luta pela posse de terras. A partir de 1920, surgem os movimentos tenentistas, sendo a Coluna Prestes – liderada por Luís Carlos Prestes – um dos principais. Nessa altura do século XX, a Primeira República, dominada por políticos paulistas ou mineiros, que já apresentava instabilidade, mostrou-se ainda mais frágil com o colapso da bolsa de Nova Iorque, em 1929. A crise mundial gerou impactos obviamente negativos na economia do Brasil e, em 1930, ocorre a Revolução de 30. A revolta quebrou a supremacia paulista - já fragilizada pelos efeitos que a queda da bolsa de valores gerou no setor cafeeiro - e marcou, também, o fim da conhecida Primeira República.

Ainda que Portugal tenha uma república muito jovem, instalada em 1910, os ensaios de uma Revolução Republicana⁸ se iniciaram já no século XIX. Em 1908, dois anos antes de o Partido Republicano conquistar o poder, o rei da Monarquia Constitucional Portuguesa, D. Carlos, e o príncipe Luís Felipe foram assassinados na Praça do Comércio enquanto regressavam a Lisboa. Quem assume e ocupa o cargo de último rei de Portugal é D. Manuel II, que governou o país de 1908 até outubro de 1910, quando ocorreu um levante que acabou com a Monarquia Constitucional e colocou o Partido Republicano Português no poder. As aspirações para esse novo sistema eram de caráter ordeiro, respeitável e burguês e, logo no primeiro ano do governo provisório, presidido por Teófilo Braga, mas chefiado por

⁸ Para contextualização política de Portugal desde o início da República, até o início e fim do Estado Novo de Salazar, foi utilizado o livro *Breve História de Portugal*, de António Henrique Rodrigo de Oliveira Marques, 2001.

António José de Almeida, Afonso Costa, Bernadino Machado e Brito Camacho, muitos dos objetivos traçados foram alcançados.

No entanto, ainda nesses primeiros anos, o que se observa é uma República com estruturas mais monarquistas do que devidamente republicanas. Em 1918, o ex-ministro em Berlim, major e professor Sidónio Pais, fundador do Partido Nacional Republicano, instaurou uma ditadura militar no país. Além de destituir o então Presidente da República, ele concentrou todo o poder em suas mãos, dissolveu o Congresso e fez alterações na Constituição. Em abril de 1918, ele é eleito Presidente da República, através de eleições diretas, e instala uma República Nova, como o próprio regime se intitulava. Portugal começou a ter características de uma República, ainda que sob um regime ditatorial, devido ao fato de o Congresso, a partir de 1918, ser formado majoritariamente por membros do partido de Sidónio Pais, enquanto os monárquicos e religiosos representavam a minoria. No entanto, ainda no mesmo ano, Sidónio Pais é assassinado.

A República de Portugal, desde que foi instituída, em 1910, não apresenta longos momentos de estabilidade. Ainda nesses primeiros anos, há ocupações itinerantes de cargos políticos, com trocas de ministros quase mensais e, já nos anos 20, começa a demonstrar a tendência a um governo autoritário que retrocede a respeito de alguns avanços alcançados com a instauração da República. Em 28 de maio de 1926, devido à insatisfação com a má gestão e ao desgaste institucional, ocorre um Golpe de Estado, sob direção do general Gomes da Costa e marca o fim da Primeira República. Logo em julho do mesmo ano, Gomes da Costa foi deposto e o poder ficou nas mãos dos generais António Carmona e Sinel de Cordes. O regime que suspendeu a Constituição e dissolveu o Congresso se autodenominou como Ditadura Nacional. Em 1928, António de Oliveira Salazar foi convidado para ser Ministro das Finanças, dentro da Ditadura Nacional e, a partir disso, foi construindo seu território até 1933, quando foi aprovada a nova Constituição que oficializou o início do Estado Novo de Salazar.

2.2.1 O Brasil e a Era Vargas

Em 1930, com o fim da Primeira República, tem início a Era Vargas (1930-1945). Havia, entre a população, uma cobrança a respeito das necessidades políticas que acompanharam o Brasil desde o fim do período imperial e Getúlio

Vargas, nos primeiros anos de poder, ainda que houvesse deposto Washington Luís da presidência e impedido Júlio Prestes, presidente eleito, de assumir o cargo, contribuiu significativamente para a industrialização efetiva do Brasil e, pela primeira vez, implantou uma legislação federal para assegurar os direitos dos trabalhadores. A primeira fase da Era Vargas teve início em 1930 e estendeu-se até 1934 como um governo provisório. A segunda fase foi marcada pela implementação de uma nova Constituição (a última havia sido criada dois anos após a Proclamação da República), discutida, desde 1932, pela Comissão do Itamaraty. Logo no artigo segundo dessa nova Constituição, é dito da organização federal que “todos os poderes emanam do povo e em nome dele são exercidos” (BRASIL, 1934), assegurando um governo democrático. Outra mudança e avanço decorrente da promulgação da Constituição de 1934 é o direito ao voto secreto e permissão de votar concedida às mulheres.

Em março de 1935 nasce, no Brasil, a Aliança Nacional Libertadora (ANL). Com a participação do militar Luís Carlos Prestes, a ANL tinha intenções de combate ao imperialismo, ao integralismo⁹ e ao fascismo. Obviamente, a ANL era formada por membros do Partido Comunista Brasileiro (fundado em 1922 e chamado, na época, de Partido Comunista do Brasil), como o próprio Luís Carlos Prestes, por socialistas e pela classe operária. Outra figura importante é a esposa de Prestes, a comunista alemã Olga Benário. Olga foi responsável por acompanhar Luís Carlos Prestes na viagem de retorno da União Soviética para o Brasil, em 1934 e, por um longo tempo, permaneceram na clandestinidade.

Por ter participado, na Rússia, de congressos e reuniões da Internacional Comunista, Prestes escreve, em julho de 1935, uma carta de apoio à ANL e declara seus planos e intenções de derrotar o fascismo e derrubar Getúlio Vargas. A partir disso, é sancionada, por Vargas, a Lei de Segurança Nacional, que tirou a legalidade de organizações como a ANL. No entanto, os grupos mantiveram-se, ainda que clandestinamente, e em novembro do mesmo ano ocorre a Intentona Comunista: tentativa da ANL de colocar em prática os planos revolucionários para tirar Vargas do poder. O levante durou poucos dias, e, como consequência, milhares de prisões de militantes da ANL e simpatizantes da organização foram feitas. Após o ocorrido, Getúlio Vargas declarou estado de sítio, como forma de prevenção. Dentre

⁹ Ação Integralista Brasileira (AIB): organização criada em 1932 sob inspiração no nazifascismo. Propunha um governo totalitário no Brasil, que acabasse com a democracia representativa e com os movimentos operários.

as prisões feitas, estava a de Jorge Amado e de Luís Carlos Prestes. Olga, que estava grávida, foi entregue aos nazistas e morta em um campo de concentração. É a partir da Intentona Comunista que Getúlio Vargas começa a encaminhar o seu golpe de Estado.

O governo de Getúlio deveria terminar em 1938, com as novas eleições presidenciais. Havia, basicamente, três candidatos à presidência: José Américo de Almeida, apoiado por Getúlio Vargas, Plínio Salgado, líder da Ação Integralista Brasileira e o ex-governador de São Paulo, Armando de Sales Oliveira. Entretanto, em novembro de 1937, foi instalado o Estado Novo, sob pretexto de defesa contra o Plano Cohen¹⁰. A partir do anúncio do Estado Novo, o país passou a seguir uma nova Constituição, que simpatizava com os modelos fascistas observados na Itália. O novo documento substituiu o regime democrático anterior por um sistema autoritário e, por consequência, várias esferas sociais sofreram impactos negativos, referentes à censura.

Em relação à economia brasileira, houve um grande avanço na industrialização e nas relações internacionais referentes a investimentos de capital externo, em especial para o setor siderúrgico. A Segunda Guerra Mundial impulsionou, também, a produção interna de bens manufaturados, a partir da diminuição na importação. No que tange aos direitos trabalhistas, desenvolvidos ainda na primeira fase da Era Vargas, foram criados, durante o Estado Novo o salário mínimo e as Consolidações das Leis do Trabalho (CLT). Quanto ao envolvimento do Brasil na Segunda Guerra Mundial, há uma escolha por neutralidade, num primeiro momento, ainda que o governo simpatizasse, explicitamente, com o nazifascismo. Contudo, em 1941, após o ataque japonês a Pearl Harbor, Getúlio Vargas se alia aos Estados Unidos e, em 1942, declara guerra contra os países do Eixo (Alemanha, Itália e Japão).

Em se tratando de literatura e expressão artística, o Estado Novo de Getúlio Vargas marcou um período sombrio para alguns artistas da época. Como forma de manutenção de governo e do apoio popular, foi criado o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). O departamento serviu como uma importante peça para o governo de Vargas, uma vez que, a partir dele, era divulgada a imagem de Getúlio

¹⁰ Documento forjado por militares e integralistas apoiadores de Getúlio Vargas, que previa a eclosão de uma Revolução Comunista no Brasil, a partir de greves, manifestações e ataques ao governo e a ordem nacional.

como o “Pai dos Pobres” (justamente por ter assegurado os direitos trabalhistas). Entretanto, o DIP, que controlava o uso da imprensa, do rádio e do cinema, veiculava, obviamente, apenas o que era conveniente. Por isso, houve um longo período de censura artística, em especial às produções que questionavam e/ou criticavam o governo vigente, e que expressavam qualquer simpatia com o socialismo ou comunismo. No entanto, antes mesmo da criação do DIP, em 1939, observou-se censura e repúdio às produções artísticas subversivas. Um exemplo é a queima de livros que realizavam, de alguma forma, uma propaganda do “credo vermelho”, em um ambiente público. Dentre as obras incineradas, havia uma quantidade significativa de exemplares de *Capitães da Areia*.

Em 1945, alguns presos políticos são anistiados, como Luís Carlos Prestes, e Getúlio convoca eleições presidenciais e uma Assembleia Constituinte, ainda que tenha intenções de permanência no poder. No entanto, em outubro do mesmo ano, Getúlio Vargas é deposto pelos generais Góis Monteiro e Eurico Gaspar Dutra e o Estado Novo chega ao seu fim.

2.2.2 Portugal e o regime salazarista

O Salazarismo foi um regime autoritário que governou Portugal por mais de quatro décadas do século XX, através da figura do ditador António de Oliveira Salazar e de Marcello Caetano. Com características e influências do fascismo, o governo negava tal apologia, por apresentar uma religiosidade e um culto ao cristianismo que, segundo o governo, não permitia relacionar Portugal a um Estado fascista. Nesse sentido, sua grande base, além da censura e controle dos veículos de informação, era a religião, a estrutura familiar tradicionalmente europeia e as promessas de um Portugal promissor. Apesar da censura e da perseguição que caracterizaram quase meio século da história do país, a aceitação (ou alienação) da população era significativa. A partir da posição “neutra” que Portugal teve na Segunda Guerra, esse apoio a Salazar cresceu, na medida em que a postura do país promovia um sentimento de segurança e proteção diante de um conflito mundial, ainda que, claramente, Salazar identificava-se com o nazifascismo, tal qual Getúlio Vargas.

António Oliveira Salazar, escolhido para ser Ministro das Finanças em 1928, esteve no poder supremo de Portugal de 1933 até 1968. A motivação para esse

longo período de comando pode ser observada na realidade da população portuguesa na época: mais de 50% do povo era analfabeto e, no meio rural, quase 80%. Outra questão que contribuiu para a manutenção do poder de Salazar foi o atraso do país em relação aos processos de industrialização e modernização. Com uma massa de trabalhadores, analfabetos, trabalhando no campo, não há um levante operário subversivo ao sistema, conforme se observa em outros países como Rússia e Brasil. Salazar apresentava um comportamento extremamente conservador tanto na economia, quanto nos costumes. Além de não ser favorável ao avanço industrial, tinha, como lema de seu governo “Deus, Pátria e Família” e como principal propaganda a frase “Votar com Salazar é garantir a paz e pão”. No entanto, há uma contradição na última frase, uma vez que, como estratégia política e econômica, Salazar absteve-se das necessidades sociais denunciadas pelas classes mais pobres, principalmente em relação ao acesso à alimentação, saúde e educação de qualidade.

A partir de 1943, nota-se o início das frentes de oposição unidas no combate ao Salazarismo. A primeira delas foi o MUNAF (Movimento de Unidade Nacional Antifascista), da qual Soeiro Pereira Gomes fazia parte, e o MUD (Movimento de Unidade Democrática). A partir disso, a PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado) teve seu exercício de repressão intensificado. No entanto, como uma tentativa de desvincular-se de uma imagem nacional e internacional de sistema autoritário, de quatro em quatro anos (quando ocorriam as eleições legislativas, ou de chefe do Estado), o governo reduzia a censura e autorizava a oposição a se expressar, na tentativa de conquistar apoio popular.

Nos anos de governo em que não havia eleição, o Salazarismo foi marcado por uma grande repressão às ideias contrárias. Seja no âmbito político, artístico ou religioso, a PIDE foi responsável por prender e torturar todos que, de uma forma ou de outra, praticavam alguma subversão ao governo. Nesse sentido, as obras engajadas com causas sociais eram extremamente reprimidas, uma vez que, além do próprio caráter totalitário do governo, Portugal, em 1949, torna-se membro fundador da Organização do Tratado do Atlântico Norte (OTAN), que tinha por objetivo proteger os países membros dos avanços do socialismo. A partir de 1961, o governo já mostra um certo enfraquecimento, a partir da Guerra Colonial (conflito armado entre Portugal e as então colônias portuguesas Angola, Guiné e Moçambique). Em 1968, António de Oliveira Salazar se afasta do poder por motivos

de saúde e tem sua morte datada em julho de 1970. Após Salazar afastar-se em 1968, Marcello Caetano assume o governo. O fim do Salazarismo ocorre apenas em abril de 1974, após a Revolução dos Cravos.

3 O ROMANCE E SEUS DESDOBRAMENTOS

O romance neorrealista, dentro da perspectiva de um sistema literário, representa um período caracterizado fortemente pelas questões sociais e ideológicas, justamente por emergir em um contexto de crise econômica mundial. No entanto, para que se entenda o que contempla a escrita neorrealista, é necessário que se compreenda o que foi o romance realista e, ainda, os motivos pelos quais a escrita romanesca se desdobra em diferentes vertentes no decorrer dos anos.

3.1 Surgimento e ascensão do romance

O romance como gênero literário surge na transição do século XVII para o século XVIII e traz uma perspectiva marcada pelas questões individuais. Hegel¹¹ (1835) em *Estética*, caracteriza o romance como a epopeia burguesa, uma vez que a escrita romanesca e a épica confluem em determinados pontos, apesar de apresentarem forma e conteúdo distintos. Enquanto os textos épicos narram a trajetória de um herói coletivo, rumo ao seu destino triunfal, o romance propõe um herói individual que tem sua jornada centrada em suas próprias problemáticas, questionamentos e decisões. A grande diferença, nesse sentido, se estabelece na relação entre o homem e o mundo: o herói épico traça sua jornada a partir de valores e escolhas coletivas previamente definidas, ao passo que o herói do romance é marcado pela instabilidade e pela autonomia em relação às suas decisões.

Segundo Lucien Goldmann¹² (1967), o romance é o retrato da vida cotidiana privada que, dentro de uma nova sociedade extremamente individualista e apegada a valores de troca, sente a necessidade de retratar este cotidiano particular e isolado do sujeito burguês que, diferentemente do herói épico, tem sua jornada inacabada. No que tange à relação literatura – sociedade, ainda sob a definição de Hegel (1972), nota-se que, apesar de ser atribuída uma independência ao herói romanesco, não se exclui a influência externa e social nas escolhas da personagem. Lucien Goldmann (1967) reconhece o romance como:

¹¹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) foi um importante filósofo germânico que contribuiu para os campos do Direito, História, Literatura entre outros. Teve o livro *Estética* publicado pela primeira vez em 1835.

¹² Lucien Goldmann (1913-1970) foi um filósofo e sociólogo francês, influenciado por filósofos como György Lukács e Karl Marx.

A história de uma pesquisa de valores autênticos de um modo degradado, numa sociedade degradada, degradação que, no tocante ao herói, manifesta-se principalmente pela mediatização, pela redução de valores autênticos ao nível implícito e ao seu desaparecimento enquanto se apresentem como realidades manifestas. (GOLDMANN, 1967, p. 15).

Ainda que assuma a complexidade particular das obras romanescas no que confere ao individualismo e ao caráter abstrato das produções, Goldmann (1967) problematiza a relação e a transposição dos elementos sociais na construção da personagem individualista. Para o sociólogo, a degradação (do sujeito, da sociedade e dos valores) ocorre como um reflexo das transformações realizadas na economia e na organização social, concomitantes aos registros romanescos. A sociedade moderna é marcada por um tipo de produção também degradado, voltado a produtos que visam a valores de troca exclusivamente quantitativos, enquanto o caráter autêntico e qualitativo perde força.

Nesse sentido, nota-se a correlação dos meios de produção da sociedade moderna e das personagens romanescas. Ainda que o herói problemático e individualista seja a principal marca dos romances, pode-se perceber a presença de uma consciência coletiva que, segundo a posição marxista tradicional, “não é uma realidade primeira, nem uma realidade autônoma; elabora-se implicitamente no comportamento global dos indivíduos que participam na vida econômica, social, política etc.” (GOLDMANN, 1967, p. 19). Esses indivíduos que, não convencidos pelos valores de troca essencialmente modernos e que não se curvam às práticas mercantis são colocados à margem da sociedade e enquadrados como os *indivíduos problemáticos*.

Edvaldo Bergamo (2008) defende a forte intervenção do modelo capitalista na estrutura romanesca, principalmente através da ascensão da classe burguesa:

[...] o romance procura retratar a tentativa de adaptação do herói ao universo de valores burgueses, sem perder a sua essencialidade. No início da Era Moderna, tenta responder às expectativas da classe social que representava, a burguesia, criando heróis que se consideravam capazes de erigir o próprio mundo, favorável às suas aspirações. (BERGAMO, 2008, p. 31).

A partir da crescente necessidade de busca pela autenticidade desse herói, a escrita romanesca se inclina, também, para o retrato do sujeito que não se representa pelos moldes burgueses: o herói que, inicialmente, exprimia a transição para essa nova organização social (capitalismo) cede espaço ao herói que, por não

se adaptar ao novo sistema, é colocado à margem da sociedade. Cabe dizer que, justamente pelo interesse do romance em expressar as relações estabelecidas entre o homem e o mundo, atualmente, ainda é o gênero mais difundido na literatura. Mesmo que seu conteúdo seja ficcional, a estrutura do romance é realista; logo, assim como a realidade, o gênero evolui, muda e se reconstrói de acordo com o sujeito-herói abarcado nas obras.

Nesse sentido, revela-se, novamente, a complexidade e a subjetividade do herói romanesco: seja como oprimido, ou como opressor, a jornada desse herói problemático é instável e indefinida, e o romance, a partir de sua estrutura realista, é o gênero responsável por, a partir de seus desdobramentos, retratar as diferentes experiências humanas emergidas das diversas realidades possíveis.

3.2 O romance realista

Ainda que tenha como base da sua origem o individualismo, o sujeito isolado e a ênfase na vida particular, o romance passa por um processo de expansão das abordagens literárias e abandona a orientação exclusivamente classista burguesa, para adotar uma perspectiva que retrata todos os grupos sociais. Por terem uma estrutura essencialmente verossímil, a vida cotidiana e as consequências políticas e econômicas passam a ser relatadas nas obras romanescas de forma que, ainda sob os limites da ficção, assumem um caráter documental.

Assim como o realismo formal (predominância, no romance, da verossimilhança em relação às aventuras fantasiosas da epopeia) marca a transição para o romance (WATT, 1990, apud BERGAMO, 2008), a escrita romanesca supera sua designação de “epopeia burguesa” e assume uma posição mais engajada em refletir sobre o sujeito e, especialmente, sobre a sociedade, a partir do real retrato do cotidiano dos indivíduos – principalmente dos subalternos às classes dominantes. Nesse sentido, a subjetividade e as influências exclusivamente inerentes do romance apontam para um horizonte mais objetivo e ativo, na busca de uma representação da profundidade das relações do homem/herói, influenciado, diretamente, por um coletivo social.

É sob esse olhar mais voltado à coletividade que ao individualismo que surge, a partir da segunda metade do século XIX, o Realismo. Mesmo que sua estrutura seja mais objetiva – conforme mencionado no parágrafo acima – o sujeito/herói

realista assume uma subjetividade ainda mais predominante, uma vez que o acesso às questões intrínsecas dessa personagem se intensifica, assim como o questionamento a respeito das influências sociais na trajetória do herói. A grande diferença, na tentativa de comparar as diferentes abordagens, entre o Realismo e o Romantismo está na concepção de sujeito e sociedade que cada era apresenta. Enquanto os primeiros textos romanescos transmitiam uma mensagem progressista e liberal em relação à economia e aos costumes, utilizando o individualismo como símbolo de independência e liberdade, a literatura realista trouxe uma visão mais crua e concreta da humanidade, através da exposição das reais condições sociais, e de críticas às consequências que o domínio burguês gerou nas esferas mais desfavorecidas.

Através da denúncia social desempenhada pela literatura realista se nota uma visão mais pessimista e acusativa no que concerne ao caráter dos homens e seus princípios éticos e morais. Ainda que se assemelhe à epopeia devido à aproximação do homem e do coletivo, a escrita realista se desvincula ainda mais do gênero anterior ao romance, uma vez que reforça a independência da personagem ao apresentar um “[...] novo protagonista romanesco [que] é herói por vontade e não por nascimento” (BERGAMO, 2008, p. 45).

Ainda na corrente realista, surge um novo estilo literário que extrapola a estrutura do Realismo e apresenta uma visão mais radical do ser humano. O Naturalismo retrata o homem com ações e reações motivadas por instinto, em decorrência da sua hereditariedade e do meio onde vive. As obras desse período ganham uma descrição extremamente complexa, por vezes exagerada, tanto dentro de uma perspectiva impressionista – que salienta aspectos pessoais e psicológicos das personagens –, quanto na abordagem explícita de temas sociais, principalmente com um caráter de crítica. Portanto, além de apresentar as questões sociais e questionar suas influências na vida das personagens, a literatura naturalista é conhecida por ser um dos primeiros estilos que se preocupam em denunciar as situações precárias de sobrevivência de uma população negligenciada.

3.4 Neorrealismo: A arte a serviço da revolução

A escrita neorrealista brasileira, mais conhecida como Romance de 30, é uma literatura fortemente marcada pelas questões coletivas e sociais, através de um

resgate da estrutura realista, como o próprio nome sugere. A partir das inovações incorporadas à literatura pelo movimento modernista e as vanguardas europeias, o Romance de 30 se concentra em explorar e aprofundar a temática nacionalista e regionalista que surge ainda na primeira fase do Modernismo. Tendo em mente que o movimento modernista foi marcado por uma forte autonomia e liberdade dos autores em relação às suas produções, o Romance de 30 também é chamado de Neorrealismo pois problematiza as temáticas pertinentes às primeiras décadas do século XX, dentro de moldes já estabelecidos pelo Realismo do século XIX.

Anterior ao surgimento do Neorrealismo, ocorre, em 1922, a Semana de Arte Moderna: um marco para a literatura e para as artes plásticas no Brasil. A nova corrente artística passa a se manifestar com a intenção de quebrar paradigmas e descartar tradicionalismos acerca do tema e estrutura das obras, com produções que extrapolam os limites estéticos anteriormente valorizados. Apesar das influências vanguardistas europeias nas obras modernistas, surge, novamente, uma perspectiva nacionalista nas obras de autores brasileiros, justamente na intenção de (re)construir uma identidade que represente o Brasil. É nessa tentativa de afirmação identitária que se registra uma nova ascensão das temáticas regionalistas, tanto através da abordagem das figuras indígenas, quanto do retrato da vida nos sertões e em demais núcleos do país.

Por serem precedidas por uma fase do Modernismo que apresentava pouca – ou nenhuma – preocupação com a reprodução do real, as produções neorrealistas dividiram opiniões acerca da sua estrutura e conteúdo. As principais críticas eram sobre o forte cunho político que as obras passaram a apresentar de forma explícita. Para alguns, o conteúdo das obras neorrealistas se preocupava em “panfletar” uma ideologia em detrimento da expressão estética e artística, uma vez que as obras desse período ensaiavam o retrato da polarização política e ideológica que se encaminhou nos primeiros anos da década de trinta.

No entanto, ainda que já houvesse publicações de romances que expressavam determinada sociedade, os textos desses primeiros anos da década de 30 apresentavam características marcantes do Naturalismo (BUENO, 2002). As personagens eram fortemente definidas e influenciadas pelo lugar onde viviam, e havia um contraste significativo entre sertão/cidade. Nesse sentido, o caráter social dessas obras estava direcionado à expressão (estruturalmente naturalista) da vida das personagens e da sua trajetória. O que difere esses primeiros romances dos

romances naturalistas do século XIX é a relação das personagens com o espaço. Enquanto o Naturalismo apresentava uma imagem quase animalizada do homem e o espaço era, de certa forma, responsável por essas condições, no Neorrealismo, a relação se estabelece de forma diferente, uma vez que o espaço adquire uma posição mais autônoma. Luís Bueno (2002) traz o exemplo de um romance de Rachel de Queiroz para elucidar essa diferença:

No caso de *O Quinze*, [...] chama de fato atenção sua ligação com o romance naturalista da seca, ao mesmo tempo em que dele se afasta. O que Rachel de Queiroz faz é deslocar a temática do seu romance, que passa a estar centrada na problemática da ligação do homem com a terra e não na desgraça da seca. [...] por essa razão, o livro escapa um pouco à estrutura mais comum de enredo do romance da seca no naturalismo. (BUENO, 2002, p. 5).

A partir das obras produzidas nessa primeira fase do Romance de 30, Bueno problematiza a redução do Neorrealismo brasileiro a um romance excepcionalmente social. Ainda que seja a principal característica das obras desse período, há um início não tão marcado por uma polarização política e ideológica, como ocorre posteriormente. O que se nota, nesses primeiros anos, é a tentativa de escolha de uma ideologia a ser defendida. O resultado desses ensaios são livros que mesclam princípios religiosos e correntes teóricas voltadas ao socialismo, porém,

[...] nem num livro nem noutra uma dessas opções se coloca como a opção preferencial e o sentimento final é ainda o de procura, já que em todos subsiste uma melancólica dúvida acerca do caminho escolhido. (BUENO, 2002, p. 3).

No trecho acima, retirado do artigo *3 Tempos do Romance de 30*, Luís Bueno comenta sobre a presença da dúvida nos livros *O País do Carnaval* (1931), de Jorge Amado, e *Inquietos* (1929), de Luiz Delgado¹³. Nesses dois livros, nota-se, ainda, a presença de princípios religiosos e um tipo de literatura já conhecido. Porém, o que predomina nessas obras é o salto na busca da mudança e, especialmente, na busca de uma verdade em que acreditar. As narrativas não têm como objetivo apresentar uma tomada de decisão, mas, justamente, retratar a inquietação do momento, a valorização da intelectualidade e a afirmação da necessidade de um rumo ideológico a ser seguido. No entanto, ainda que apresentem a incerteza como principal característica desses primeiros anos da década, pode-se notar um elemento propulsor do romance social nessas obras: já nesses primeiros textos percebe-se a

¹³ Luiz Maria de Souza Delgado (1906-1974) foi um escritor, jornalista, historiador e professor da Faculdade de Direito do Recife. Publicou *Inquietos*, um de seus primeiros livros, em 1929.

presença de personagens coletivas e, principalmente, populares. É justamente a abordagem e o papel desempenhado por essas personagens coletivas que será analisado, posteriormente, em *Capitães da Areia* e em *Esteiros*.

Anterior à ascensão do romance politicamente engajado, foi publicado, em 1931, *Gororoba*, de Lauro Palhano¹⁴. A obra é tida como promissora desta literatura social, uma vez que é o primeiro livro a apresentar um operário como personagem principal. Considerando que a essência do Romance de 30 é o protagonismo da classe operária e a denúncia das necessidades da população, entende-se o simbolismo que esse livro tem para o período, ainda que não seja tão conhecido quanto as demais obras que integram a segunda fase do Romance de 30.

É a partir de 1933 que se identifica, no Brasil, o apogeu da literatura social engajada na luta de classes e na valorização das massas, em detrimento do individualismo burguês (BUENO, 2002). Ainda que a fundação do Partido Comunista Brasileiro (PCB) e a Semana de Arte Moderna no Brasil tenham ocorrido no mesmo ano (1922), não se evidencia uma relação política ou partidária entre os dois eventos. Somente em 1933, os autores – filiados ao PCB ou não – passam a divulgar explicitamente os ideais herdados da Revolução Russa (1917).

A partir disso se destaca o autor Jorge Amado que, com a publicação de *Cacau* (1933), evidencia seu empenho de escritor de esquerda na figuração da classe trabalhadora em suas produções. As obras desse período são caracterizadas por uma polarização mais significativa e a indecisão que marcou a primeira fase do Romance de 30 alcança uma postura mais determinada em relação às linhas de pensamento ensaiadas anteriormente. Há, no Brasil, uma manifestação significativa da escolha por uma literatura de orientação marxista-leninista, tanto no que diz respeito ao engajamento social e ao aparecimento da classe operária na posição de protagonista, quanto ao caráter convidativo e revolucionário que essas obras apresentavam. As produções neorrealistas no Brasil exerceram um papel que extrapolava o trabalho político da literatura visto até então: eram um manifesto e uma chamada para a mudança.

Justamente por esse apelo revolucionário, as obras do Romance de 30 foram fortemente criticadas. Uma vez que a intenção era afirmar um pensamento político e

¹⁴ Lauro Palhano é o pseudônimo utilizado pelo engenheiro mecânico Juvêncio Lopes da Silva Campos, nascido na Bahia em 1881. Escreveu *Gororoba* a partir da experiência com trabalhadores na construção da Estrada de Ferro, na Amazônia, entre 1907 e 1912.

divulgar uma corrente ideológica, alguns textos apresentavam uma linguagem mais didática e acessível, de forma que a complexidade estivesse atribuída ao propósito político das obras. O que os autores pretendiam era propagar o ideário da luta de classes e difundir a revolução como solução para o subdesenvolvimento e fim da supremacia burguesa. Para isso, a linguagem utilizada e a estrutura dos textos passaram a expressar uma visão muito mais diretamente política do que a vista anteriormente no Modernismo, visto que o momento de polarização exigia um posicionamento mais radical dos autores de esquerda (BERGAMO, 2008).

Em Portugal, nota-se um movimento semelhante ao do Brasil. Porém, talvez por se manifestar um pouco mais tarde, a indecisão ideológica que marcou as primeiras fases do Romance de 30 brasileiro não se projeta no Neorrealismo português. Antes mesmo de se falar em uma literatura propriamente neorrealista, já havia, em Portugal, textos veiculados em jornais e revistas que apresentavam um forte cunho político, sob a perspectiva de uma literatura essencialmente marxista (MAGALHÃES, 2008). Tanto nas artes plásticas, quanto na literatura, observa-se uma nova intenção de, além de denunciar as precárias situações de vida e trabalho, apresentar uma figura positiva do oprimido. Nesse sentido, notam-se pinturas mais bucólicas e domésticas, seja para exaltar a vida campestre dentro de uma dicotomia social marcada pelo campo *versus* cidade, ou para expressar artisticamente os trabalhadores rurais (ainda sob um forte caráter denunciativo). Na literatura, há um apelo mais lógico e político que se manifesta nas obras: pode-se notar um movimento antifascista, cuja base ideológica é voltada à democracia e aos ideais marxistas e, politicamente, vinculado ao Partido Comunista Português (PCP).

A recepção desse estilo artístico foi igualmente julgada em Portugal. Por acreditarem que a arte, devido a sua potente capacidade de influência e impacto coletivo, deve concretizar-se a partir de um recorte temporal e político, a fim de desempenhar um papel social, os artistas da época confiavam muito na parte funcional da arte neorrealista e na sua utilidade dentro das intenções revolucionárias. Nesse sentido, a “arte pela arte” não era, de todo, uma socialização dos sentimentos (do povo) como deveria ser. No entanto, há uma outra perspectiva que defende que a práxis neorrealista não surgiu a partir de um pensamento ideológico previamente definido; esses dois processos ocorreram simultaneamente: “ao mesmo tempo que cria literariamente, a geração cria ideologicamente” (SACRAMENTO, 1967, p. 59, *apud* MAGALHÃES, 2008, p.65).

A criação simultânea de arte e ideologia pode ser identificada como um dos motivos pelos quais a literatura portuguesa dos anos 30 engajada nas questões sociais é chamada de Neorrealismo. O prefixo 'neo' simboliza justamente uma aposta na novidade e uma percepção dessa novidade como uma necessidade. Seja no plano estético ou no plano ideológico, o Neorrealismo português se constrói, em partes, através de um espelhamento no Romance de 30 experienciado no Brasil. Em território brasileiro, houve uma fase do Modernismo que impulsionou um estilo literário centralizado na sociedade real e coletiva, ao invés de expressar uma sociedade minoritária e individualista. O romance regional abriu portas para o Romance de 30 brasileiro, através da abordagem dos sertões nordestinos e da temática social denunciada nos enredos.

Ainda a respeito do nome Neorrealismo, pode-se dizer que a novidade estética estava diretamente articulada ao rumo ideológico. Uma literatura que buscou se representar pelos moldes marxistas, seguindo uma ideologia marxista-leninista, poderia, facilmente, chamar-se Realismo Socialista, uma vez que a militância de esquerda e o explícito apoio aos grupos mais vulneráveis eram base desse novo movimento. No entanto, a escolha por Neorrealismo ocorre, também, não somente na intenção de indicar a existência de duas escritas realistas, mas de apresentar uma que substitui a outra. O Neorrealismo, nesse sentido, surge como uma expressão do recorte político-social coletivo observado a partir do fim da década de 30, mas é, também, uma tentativa de superação do Realismo essencialmente individualista e burguês característico do século anterior (MAGALHÃES, 2008).

Dentre os principais nomes desse período da literatura, destacam-se, no início da era neorrealista, os escritores da Seara Nova¹⁵ que tinham, de fato, uma escrita ideologicamente engajada e explícita, como o escritor, jornalista e fundador da revista Raul Proença. No entanto, a escrita neorrealista que vinculou, diretamente, literatura e política está centralizada nos membros do Partido Comunista Português, como Soeiro Pereira Gomes, Alves Redol e Joaquim Namorado.

¹⁵ Revista portuguesa criada em 1921 com a intenção de democratizar os textos escritos por intelectuais e políticos. Formada por economistas, escritores e pedagogos militantes, a revista foi um forte símbolo de resistência na época do regime salazarista.

Conforme mencionado anteriormente, observa-se um movimento contrário à praxe de influência entre colonizador e colonizado. Pela primeira vez, o Brasil serve de exemplo para a construção de um “movimento” literário, do Romance de 30 ao Neorrealismo português, e autores como Jorge Amado, Graciliano Ramos e José Lins do Rego servem como inspiração na escrita de Alves Redol e na do escritor e professor Vergílio Ferreira. Ambos os autores portugueses salientam que tanto a sua própria literatura, quanto a literatura neorrealista portuguesa no geral foram fortemente influenciadas pelo modelo produzido aqui no Brasil, principalmente em relação a Jorge Amado e José Lins do Rego. Considerando a similaridade entre as obras contempladas neste trabalho (*Capitães da Areia*, 1937, de Jorge Amado e *Esteiros*, 1941, de Soeiro Pereira Gomes), pode-se pensar na possibilidade de, através das inspirações literárias observadas no Neorrealismo português, interpretar a obra de Soeiro como uma versão portuguesa do livro de Jorge Amado. No entanto, ao ser questionado, em entrevista, sobre as coincidências entre os livros, Soeiro afirma não ter conhecimento do romance de Jorge Amado, apenas de *Jubiabá* (1935) (ALVES, 1986). Após a morte de Soeiro, o escritor Adolfo Casais Monteiro, que foi casado com a irmã de Soeiro Pereira Gomes, afirma, também, que o autor de *Esteiros* não tinha conhecimento sobre a existência e sobre o enredo de *Capitães da Areia* (MAGALHÃES, 2008).

4. CAPITÃES DA AREIA E ESTEIROS

Capitães da Areia é um romance do escritor baiano Jorge Amado, publicado em 1937 (período de grande presença, na literatura, das características do Romance de 30). O livro narra a trajetória de jovens abandonados que circulam pela cidade de Salvador e encontram no crime um recurso de sobrevivência. O romance *Esteiros* (1941), do autor português Soeiro Pereira Gomes, tem como foco narrativo a vida de um grupo de crianças que mora na vila de Alhandra, à beira de canais abertos na margem do rio Tejo (esteiros) e trabalham sazonalmente na fabricação de tijolos. Ambos os livros têm como característica confluyente o protagonismo de personagens coletivas infantis e fazem parte do Romance de 30, no Brasil, e do Neorrealismo, em Portugal.

4.1 Estrutura e enredo

Em um primeiro momento, o livro de Jorge Amado traz textos jornalísticos que apresentam ao leitor o grande problema da cidade: o caos que os Capitães da Areia têm instalado em Salvador. Os textos têm intenção de relatar os crimes cometidos pelos Capitães, de enfatizar a severidade dos atos e, principalmente, de exigir das autoridades uma atitude em relação ao terrorismo praticado pelo grupo de crianças. Como se estivesse prevendo a reação de seus leitores, Jorge Amado inclui, nesse compilado de textos jornalísticos, cartas de figuras importantes para o “combate” desse grupo de criminosos. O Juiz de Menores, por exemplo, apresenta as iniciativas tomadas a fim de cumprir suas responsabilidades: “Ainda nestes últimos meses que decorreram, mandei para o reformatório de menores vários menores delinquentes ou abandonados. Não tenho culpa, porém, de que fujam [...]” (AMADO, 2009, p. 14). Em sequência à carta do Juiz, há a carta de uma mãe à redação do *Jornal da Tarde* (veículo responsável por expor os feitos dos Capitães e as cartas recebidas): “Eu queria que seu jornal mandasse uma pessoa ver o tal do reformatório para ver como são tratados os filhos dos pobres que têm a desgraça de cair nas mãos daqueles guardas sem alma.” (AMADO, 2009, p. 16). Há, também, o depoimento do Padre José Pedro, que concorda com a carta da mãe, ao dizer que as crianças do reformatório são tratadas como “feras” e de forma “desumana”. Por último, é apresentada a resposta do Diretor do Reformatório Baiano de Menores

Delinquentes e Abandonados, ao qual foram dirigidas as críticas. Em relação à acusação da mãe costureira, ele diz não se importar em dar uma resposta, uma vez que ela é só uma das muitas pessoas que tentam impedi-lo de realizar a sua “santa missão”. Quanto ao relato do Padre, o Diretor se mostra surpreso e decepcionado por ver uma figura sacerdotal induzindo as crianças do reformatório à revolta e à desobediência. Por fim, convida o redator do jornal a realizar uma visita ao reformatório no dia combinado, para que ele veja a real situação do lugar. No final deste primeiro capítulo intitulado “Cartas à redação”, há o título da reportagem publicada na terça-feira posterior à visita do redator ao reformatório:

“Um estabelecimento modelar onde reinam a paz e o trabalho. Um diretor que é um amigo. Ótima comida. Crianças que trabalham e se divertem. Crianças ladronas em caminho da regeneração. Acusações improcedentes. Só um incorrigível reclama. O reformatório baiano é uma grande família. Onde deviam estar os Capitães da Areia.” (AMADO, 2009, p. 21).

Nos capítulos seguintes, o livro é narrado por um narrador onisciente que apresenta o dia a dia dos Capitães da Areia. O que se vê, no decorrer do livro, não são crianças delinquentes, bandidas, inclinadas para o caminho do mal. São seres humanos abandonados e invisíveis aos olhos da sociedade, que lutam diariamente para sobreviver na grande cidade. Os “donos da praia” circulam por todos os cantos de Salvador e conhecem a cidade como ninguém. Apesar de ter como núcleo da narrativa um pequeno grupo de jovens, os Capitães da Areia são descritos como uma “malta” de mais de cem crianças, espalhadas por toda cidade. O grupo principal “mora” em um trapiche abandonado, onde guardam tudo o que conseguem apanhar durante o dia, quando enganam e furtam moradores e turistas. A narrativa, de forma geral, apresenta cruamente uma realidade social que demanda atitudes eficazes em relação às crianças, mas, também, em relação à toda a população marginalizada.

Capitães da Areia, assim que lançada, foi uma das obras queimadas em praça pública em novembro de 1937. O motivo para isso foi a tentativa do Estado Novo de Getúlio Vargas de censurar conteúdos que propagassem qualquer afeição ao comunismo. Não espanta que um livro cujas personagens principais representam a desigualdade social e a crítica às classes mais privilegiadas estivesse entre os livros queimados em Salvador. Além de expor a desigualdade e a negligência da sociedade, o livro recebeu críticas e associações ao comunismo por apresentar a perspectiva de jovens que, de fato, usam do crime para sobreviver. A escrita de Amado pretende abordar os Capitães da Areia como vítimas de um sistema, não

como bandidos que necessitam de punição. Dentro do pequeno grupo de Capitães abordados na narrativa, cada um tem sua trajetória apresentada (alguns de forma mais complexa e profunda, outros de forma mais superficial) e é possível perceber as singularidades e similaridades de cada personagem que, aos olhos da população são apenas bandidos incorrigíveis não merecedores de qualquer empatia ou piedade. Ainda que seja um livro muito popular até os dias de hoje, será feita uma breve apresentação do enredo de *Capitães da Areia*, uma vez que o mesmo movimento será feito, posteriormente, com *Esteiros*.

Conforme mencionado, a narrativa se inicia pelos trechos jornalísticos que representam a visão que a sociedade tem acerca dos Capitães. Posteriormente, as personagens são, aos poucos, apresentadas, tanto em relação ao seu papel dentro do grupo, quanto em relação às suas narrativas individuais. No decorrer dos capítulos, os leitores têm acesso ao dia a dia dos Capitães e aos seus infalíveis planos de furto, mas, também, às questões psicológicas e sociais que assombram esses meninos. Das centenas de crianças e adolescentes espalhadas por Salvador, as que protagonizam o livro são as seguintes: Pedro Bala, Professor, Gato, Pirulito, Sem-Pernas, Volta Seca, Boa-Vida, João Grande e Barandão. Todos são chamados por apelidos e, cada um, é escolhido com base em alguma característica individual da personagem.

Além dos meninos e das personagens adultas, surgem, posteriormente, Dora e Zé Fuinha. Durante uma epidemia de varíola em Salvador, o casal de irmãos perde a mãe para a doença e, devido a isso, passam a perambular pelas ruas pedindo dinheiro. Quando se juntam aos Capitães, a reação de muitos não é tão positiva, uma vez que o grupo era composto somente por meninos. No entanto, quando Dora se aproxima das crianças e eles passam a conhecê-la, ela assume diversas personagens: mãe, irmã, esposa etc. É interessante pensar nas mudanças que a chegada de uma menina ao areal causa naquele grupo. Além de acrescentar um membro aos Capitães, nota-se uma mudança psicológica, na medida em que Dora simboliza, principalmente para Pedro Bala, a transição dos meninos para homens. Obviamente, outra questão a ser analisada é a sexualidade aflorada precocemente. Gato, por exemplo, é uma personagem que tem o costume de se encontrar com Dalva, uma prostituta. A falta de orientação e conhecimento sexual é outra forma de denunciar os impactos da vulnerabilidade infantil e do abandono social.

Em certo momento da narrativa, Pedro Bala e Dora são presos durante um assalto. A menina é levada para um orfanato, onde acaba pegando varíola, e Pedro Bala é levado ao reformatório, onde, por dias, sofre inúmeras torturas. Quando já estão de volta ao areal, Dora começa a ficar mais doente e, devido às consequências do vírus, morre. A partir da morte de Dora, é possível notar, novamente, uma mudança a respeito dos traços psicológicos das personagens e no rumo da narrativa. Apesar de ser uma das últimas integrantes a entrar para o grupo dos Capitães, Dora passou a ser extremamente querida por todos e o momento de sua morte representa a perda, para todos, de uma mãe ou irmã que eles não tiveram (e no caso de Pedro Bala, da namorada/esposa). Devido ao impacto que a morte de Dora gerou, os meninos do areal (que desde sempre foram homens) viram-se obrigados a crescer subitamente e, nos capítulos seguintes, é encaminhado o fim de cada uma das narrativas; alguns felizes, outros trágicos. Um exemplo é Professor, que viaja para o Rio de Janeiro para estudar arte e se torna um pintor de sucesso que representa, nas suas obras, os Capitães. Já Volta Seca tornou-se um cangaceiro do bando de Lampião e, aos dezesseis anos, já era um dos mais temíveis do grupo. Quando foi preso pelas mortes provadas, gerou espanto e revolta no júri, pois não chorou; estava com o rosto estranhamente sombrio e calmo. As demais personagens também têm suas narrativas finalizadas nesses últimos capítulos. Posteriormente, outras duas serão comentadas.

O romance *Esteiros* (1941), escrito por Soeiro Pereira Gomes, tem, assim como *Capitães da Areia* (1937), um grupo de crianças, moradores da vila de Alhandra, como protagonistas da narrativa. O livro tem como foco a vida e trabalho (determinado a partir das estações do ano) desses jovens na fabricação de tijolos, nos esteiros do rio Tejo. Logo no primeiro capítulo, é apresentado o fim do período de trabalho, a partir da chegada do outono:

Fecharam os telhais. Com os prenúncios de Outono, as primeiras chuvas encheram de frémitos o lodaçal negro dos esteiros, e o vento agreste abriu buracos nos trapos dos garotos, num arrepião de águas e de corpos. Também sobre os fornos e engenhos perpassou lufada desoladora, que não deixava o fumo erguer-se para o alto. Que indústria como aquela queria vento, é certo; mas sol também. Vento para enxugar e sol para calcinar – sentenciavam os mestres. Mas o sol andava baixo: não calcinava o tijolo, nem as carnes juvenis da malta. (GOMES, 1974, p. 13).¹⁶

¹⁶ Neste trabalho, manteve-se, nas citações dos livros, a escrita original das edições utilizadas e não foram feitas correções linguísticas.

A partir deste primeiro parágrafo da obra, já é possível notar a perspectiva de tempo que norteia todo o romance. A história é dividida entre os períodos propícios para o trabalho nos telhais, ou seja, os dias quentes e de sol, e as épocas em que a fábrica está fechada: como as condições climáticas não colaboram, não vale o investimento para manter os telhais funcionando. A partir dessa divisão se nota, também, uma mudança muito marcante em relação às personagens. Enquanto estão nos esteiros, as crianças representam um grande número de trabalhadores, cuja função é fabricar (sob condições extremamente precárias) o máximo que puderem e sofrer punições em caso de falhas. São operários que, além de receberem um pagamento nada justo com a carga de trabalho e com a função exercida, são submetidos a tratamentos desumanos e a condições igualmente cruéis e bárbaras. Um trecho do livro explicita a relação de poder estabelecida entre os operários e os “mestres”:

– Posso ir beber auga, mestre?
– Beba mijo! Daqui ninguém sai antes da hora.
As lágrimas eram salgadas, não matavam a sede, nem o desespero impotente da malta. De vez em quando a verdasca fustigava modorras:
– Vamos ligeiro!
Mas já nem o medo aguilhoava. O calor sufocava acalentos; o rio era miragem distante a duplicar securas. (GOMES, 1974, p. 146).

Nas estações do ano em que não estão trabalhando, a perspectiva apresentada é inteiramente diferente. Enquanto na fábrica, as suas idades não são um empecilho para o trabalho nos telhais (exceto a força física obviamente inferior, que, conseqüentemente, faz com que sofram mais punições), nos demais momentos o leitor tem contato com as crianças a partir de seus comportamentos como seres que vivem a infância. Ainda que vivam sob condições de moradia tão precárias quanto as de trabalho, ainda são crianças, travessas, com sonhos, com imaginação fértil e ingenuidades que, mesmo tendo sua infância arrancada de si através da exploração laboral que sofriam, ao fim do dia eram apenas meninos. O autor inicia a narrativa pelo outono, período em que as fábricas fecham e os funcionários ficam de férias:

No último sábado, os moços do Telhal Grande receberam a fêria com gritos de contentamento. As moedas não tapavam o fundo das algibeiras; mas os projectos transbordavam dos cérebros infantis. (GOMES, 1974, p. 14).

Essa estrutura criada pelo autor pode ser verificada como uma tentativa de afirmar e lembrar o leitor que, independentemente das condições de vida, do

trabalho infantil e da exploração denunciada, todas as personagens da narrativa são crianças e vivem a infância dentro do que lhes é permitido. Nessas primeiras estações do ano há, de fato, uma denúncia social a respeito da precariedade na vila onde as crianças moravam e da falta de assistência por parte do restante da população e do Estado. No entanto, a narrativa é focada na vida dessas crianças que encantam a partir de sua inocência, companheirismo, sonhos e travessuras.

A respeito do enredo, pode-se dizer que o outono, início da narrativa, representa a fase mais feliz dos meninos de Alhandra. A estação marcada pela feira, onde as crianças (Gaitinhas, Gineto, Maquineta, Sagui, Malessó e Guedelhas) brincam e comem com o dinheiro que receberam na fêria dos telhais. Pode-se sentir que, apesar de serem crianças que trabalham e não têm acesso à educação, saúde e alimentação de qualidade, no momento em que estão na feira, a situação precária que vivem não parece ter grande relevância. Nessa primeira parte, são apresentadas algumas personagens dentro de seus núcleos familiares, como Gaitinhas e Gineto. Gineto, que recebe a fêria por ter trabalhado na fábrica durante o verão, e Gaitinhas, que recebe a notícia de que terá que largar a escola para trabalhar.

O inverno representava, em Alhandra, uma época farta de frio e de fome. Apesar da exploração que sofriam nos telhais, os meninos sentiam falta do trabalho, exclusivamente devido à necessidade do salário: “antes isso com pão que barriga vazia.” (GOMES, 1974, p. 54). O inverno é o período em que se concentram os piores acontecimentos da narrativa. As chuvas intensas enchiam os esteiros, matavam qualquer plantação e destruíam as casas próximas às margens do rio. A estação que “fazia o dia ser uma noite sem fim” piorou a situação de Madalena, mãe do Gaitinhas, que sofria de tuberculose. Sempre que perguntada sobre o seu estado de saúde, a mulher respondia que, assim que a primavera chegasse, ela melhoraria.

Além da realidade experienciada e denunciada pelo autor no decorrer de toda a narrativa, sob a perspectiva das crianças, é no inverno, também, que se pode notar manifestações mais expressivas acerca do viés político da obra. Ao incluir no enredo uma visita de moradores da cidade ao Mirante, Soeiro aborda o descaso do restante da população, principalmente da classe burguesa, em relação à tragédia natural e social que assombra a vila. A forma como os visitantes são descritos dá a ideia de que são espectadores da desgraça daquele povo, que se surpreendem e se encantam pela “beleza” da cheia dos esteiros: “– Que formidável espetáculo! [...] –

As águas ainda subirão mais? – perguntou alguém. [...] – Gostava de cá voltar, quando o rio estivesse mais cheio.” (GOMES, 1974, p. 66). A mesma cheia que despertava admiração dos visitantes, inundava a casa de Gaitinhas. Na tentativa de conter a água que avançava cada vez mais, o menino pede ajuda a Sagui:

- Sagui... Eh! Ajuda aqui. [...] Se arranjasses tijolos...
- Servem pedras? Tijolos não tenho.
- Nos telhais, há muitos.
- Gaitinhas sorriu. – Há, mas têm dono.
- Dono é a gente, que o fazemos. Queres vir? Aí com dez... vedote a porta que é um ar.
- Não. Roubar, não!
- Sagui soltou uma gargalhada. – Injinho! Quando fores pròs telhais nã falas assim. (GOMES, 1974, p. 69).

Ainda no inverno, após a época de chuvas ter passado, outra tragédia acontece: enquanto viajam de barco pelo rio, uma tempestade se forma, causando forte ventania e cheia. Gineto e o pai, a bordo do barco Boa Sorte, perdem o barco que se quebra em pedaços e saem nadando atrás de resgate e de mais vítimas do temporal. Dentre as vítimas fatais, está a personagem Malesso.

Com a chegada da primavera, a população da vila encontra-se, ainda, arrasada por todos os prejuízos trazidos pelo inverno. A mãe de Gaitinhas, esperançosa de melhorar com a chegada da primavera, falece, e Gaitinhas, já mais rebelde em relação aos princípios (participava no roubo e venda de laranjas) vai viver com Sagui, na capela. Na primavera surge, também, uma nova personagem. A Doida foi vítima da forte tempestade no inverno e perdeu um filho, o que causou alguns distúrbios psicológicos. A personagem, logo na primeira noite em que aparece na capela de Sagui, segura o menino no colo e o beija. Gineto, que desconfiava do amigo que já não estava mais vendendo laranjas para poder ficar com a Doida, investiga Sagui e descobre a relação que ele mantém com a nova personagem. Quando questionado, Gineto diz que não fará mal algum para a mulher, desde que ele também possa “brincar” com ela. Assim como em *Capitães da Areia*, evidencia-se o precoce envolvimento sexual das personagens crianças como uma forma de retratar a carência de uma infância plena e digna. Essas personagens, além de trabalharem – sob condições precárias e exploradoras – tornam-se homens desde cedo a partir da experiência de situações que deveriam ser vividas na adolescência ou na vida adulta.

No verão, tem início a temporada de trabalho nos telhais. Os meninos partem para a fábrica, na qual, desde o primeiro dia, recebem tratamentos desumanos e

tortuosos. Apesar de trabalharem como homens, são crianças que, devido às condições de trabalho e de tratamento, passam a maior parte do tempo sentindo o suor misturar-se com as lágrimas sob o sol escaldante. A fábrica, além de explorar crianças e demais trabalhadores, já não estava mais de acordo com as modernidades surgidas (o que representa o atraso de Portugal, durante o governo de Salazar, em relações à industrialização dos demais países europeus). Em uma visita à fábrica,

“Sr. Castro atravessou o portão, num automóvel de luxo e na companhia do gerente da Fábrica Grande e mais dois senhores. [...] – É uma indústria interessante. – Mas já não dá nada. Noutros tempos, quando se fabricava telha portuguesa, valia a pena. Agora, há processos mais modernos, outros materiais... (GOMES, 1974, p. 162).

Mesmo assim, a fábrica é negociada e vendida. A esperança de um lugar melhor para trabalhar termina logo nos primeiros dias de trabalho, ao ver que as condições continuam as mesmas. Ao final do livro, em setembro, um dos fornos da fábrica incendeia-se e todos acabam desempregados. A narrativa termina com a prisão de Gineto, que roubava carvão nos telhais para vender e juntar dinheiro para gastar na feira que se aproximava, e com Gaitinhas e Sagui indo atrás de Pedro (pai de Gaitinhas).

4.2 A estética neorrealista e as personagens coletivas

Conforme mencionado anteriormente, a escrita neorrealista, pensada na literatura brasileira, foi marcada, nos primeiros anos de 1930, por produções preocupadas em definir um rumo ideológico a ser seguido. Em Portugal, ao final da mesma década, o que se registra é um movimento semelhante ao do Brasil: há uma forte tendência de inclinação político-ideológica, anterior a uma escrita esteticamente neorrealista. Nos dois países, a crítica mais significativa se direciona a esta “escassez” artística das obras. Ainda que se tratasse de textos literários, foi atribuído um caráter jornalístico e documental às obras que, de fato, explicitam uma tomada (ou tentativa) de posição ideológica. Logo nos primeiros anos, as obras neorrealistas foram reduzidas à:

[...] identificação da arte social com o jornalismo, quando os jovens escritores do movimento procuravam afirmar-se mais pela ideologia, já que a práxis artística ainda era incipiente. Não obstante, esse primeiro momento foi inevitável, e o relativo esquecimento da estética em favor da reflexão sociológica reativou as relações da arte com a vida. (ABDALA JR., 1981, p. 6).

Benjamin Abdala Junior (1981) compreende essa manifestação indubitavelmente sociológica das obras neorrealistas, no entanto, entende a práxis literária como um retrato da criação e da experiência humana. O fazer-literário neorrealista, nesse sentido, compreende expressar o ser humano (e a sociedade) a partir de uma concretude real, evidenciada com base em um recorte teórico-ideológico. A práxis neorrealista se constrói através da comunicação literária entre escritor-texto-leitor: o efeito estético se manifesta na elaboração de obras que visam redimensionar o sistema de expectativas dos leitores, de forma a (possivelmente) gerar uma ação a partir da obra. Por se tratar de uma literatura preocupada com a exposição (e denúncia) de uma realidade experienciada, a escrita neorrealista tem, inseparavelmente, sua forma estética vinculada ao posicionamento ideológico. A concretude real se identifica através da forma do texto e o conteúdo expresso, no entanto, seu produto não é algo concreto, acabado. A obra característica do Neorrealismo se baseia na relação dinâmica entre o objeto (texto e contexto) e o sujeito (leitor e sociedade).

Para que ocorra essa dinamicidade e o processo comunicativo entre o autor, o texto e o leitor, é necessário que determinados elementos da narrativa sejam mais explorados que outros. No caso da escrita neorrealista, que tem como objetivo denunciar uma realidade através da ficção e instigar os leitores a um fazer social posterior à leitura, identificam-se a escolha e o desenvolvimento das personagens como fatores importantes para essa relação dinâmica. Seguindo os fundamentos teóricos das personagens das narrativas, se nota uma evolução da concepção a respeito do papel que esse elemento desempenha na obra (BERGAMO, 2008).

As personagens, dentro de uma estrutura narrativa, não têm como mera função ocupar um lugar de um ser que simplesmente realiza e sofre ações. Apresenta, sim, um caráter funcional de extrema importância, que se expressa seguindo leis que regem o funcionamento do gênero. No entanto, para que sua função seja exercida, é necessário que se estabeleça um vínculo entre a personagem descrita e o ser humano concreto e real. A verossimilhança, nesse sentido, é uma característica essencial para o desenvolvimento de uma narrativa (ainda que seja ficcional) e, a partir do momento em que não se vincula mais esse ser da narrativa ao ser humano da vida real, se perde uma grande carga estrutural, seja referente ao desenvolvimento da narrativa ou à relação do “elemento” personagem com os demais elementos da obra, como tempo e espaço.

Para além, a escolha e o desenvolvimento das personagens, tanto pela perspectiva regular do gênero narrativo, quanto pelo caráter semiótico e descritivo da construção literária, devem levar em conta fatores de ordem artística, uma vez que “[...] a personagem é um elemento integrante de uma estrutura passível de ser descrita, é engendrada com técnica artística, visando a apreciação estética.” (BERGAMO, 2008, p. 125). Cabe dizer, a partir disso, que, independentemente da inclinação política que as obras, especificamente do período neorrealista, desempenham, o desenvolvimento dos elementos formadores da obra, em especial das personagens, atribui ao texto literário o caráter artístico e a esfera estética da produção. Para que isso ocorra, não basta ater-se unicamente a traços físicos e estereótipos de uma determinada comunidade a ser tratada como personagem: é necessário que sejam vinculadas questões psicológicas e sociais, de forma a gerar uma identificação por parte do leitor em relação ao texto lido. Nesse sentido, a personagem é:

[...] tanto [uma] representação ficcional humanizada quanto [um] elemento integrante de uma estrutura baseada na harmonia e equilíbrio dos componentes narrativos, cujo resultado é o efeito estético desejado. (BERGAMO, 2008, p. 126).

A partir do reconhecimento das personagens como elementos essenciais tanto para o desenvolvimento e progressão da narrativa, quanto para o efeito estético expresso no texto, parte-se para a análise da construção e do papel dessas personagens nas obras *Capitães da Areia* e *Esteiros*. Conforme mencionado anteriormente, o Neorrealismo/ Romance de 30 e os livros escritos nesse período se caracterizam essencialmente por uma força popular e uma voz coletiva em relação ao individualismo e elitismo observado nas obras de séculos anteriores. O uso dessa coletividade pode ser considerado uma estratégia estética e social que visa ao engajamento do leitor e impulsiona uma ação e/ou mudança – seja de pensamento ou de comportamento. As personagens coletivas nas duas obras desempenham um papel importante de representar uma realidade-problema da sociedade, caracterizada pelo abandono, pela marginalidade e pelas condições de vida e trabalho extremamente precárias.

Pode-se dizer que, tanto Amado, quanto Soeiro, escolhem suas personagens e criam o enredo através de uma intenção denunciativa, mas, também, estética. O autor baiano poderia criar uma narrativa que denunciasse a negligência e a marginalização de uma parcela da população de Salvador através de uma

personagem principal já adulta, que mora nas ruas e usa do crime para sobreviver, ou através de um assistente social que luta por um suporte público mais eficaz para combater o problema social em questão. No entanto, a escolha por personagens crianças que representam uma coletividade (e um problema coletivo) se dá a partir da tentativa do autor de expressar uma imagem positiva do oprimido. O caminho que Jorge Amado traça na narrativa contribui para que o leitor, a partir do contato com a vida daquelas crianças que perambulam pela praia e pela cidade, apresente um sentimento de empatia e o reconhecimento da necessidade de mudança. Um dos exemplos dessa tentativa de construção de uma “identificação coletiva” é a abordagem das cartas e manchetes no primeiro capítulo. Esses textos funcionam, em um primeiro momento, como uma expressão ideológica das classes dominantes em relação ao que deve ser feito a partir dos relatos de crimes cometidos pela malta dos Capitães. A percepção da punição como uma ferramenta corretiva da consequência (sequência de infrações do grupo de crianças) sem que haja uma resolução – ou identificação – da causa (marginalidade infantil) revela tanto o descaso de uma grande parcela da sociedade em relação ao alto número de crianças moradoras de rua, quanto a violência policial em relação às estratégias de correção.

As vozes manifestadas no primeiro capítulo dão lugar à voz coletiva dos Capitães. No decorrer da narrativa, tanto um leitor previamente afeiçoado com políticas de esquerda, quanto leitores de direita ou sem inclinação política identificam, nas personagens infantis, traços de ingenuidade, inocência, carência e necessidade como um argumento para as críticas e soluções apresentadas no primeiro capítulo. Como dito anteriormente, os Capitães da Areia são, na narrativa, uma personagem coletiva que denuncia e julga uma sociedade estratificada que ignora e despreza grupos vulneráveis e negligenciados. No entanto, essa característica central de denúncia não ofusca o desenvolvimento individual de determinadas crianças do grande grupo dos Capitães. Jorge Amado utiliza, de fato, a literatura como uma ferramenta de expressão política, mas suas inclinações ideológicas não ocorrem em detrimento do valor estético da obra. As personagens, dentro de uma coletividade, não apresentam características caricatas e inteiramente fictícias: são crianças, com suas próprias aspirações e narrativas construídas a partir da experiência de vida como um dos Capitães. Vivem do crime e de atitudes nada

exemplares, mas é possível sentir e entender os motivos para cada ação, a partir do contato com essas pequenas histórias individuais de um pequeno grupo.

Pedro Bala, por exemplo, é o líder do grupo. Um jovem branco, de cabelos longos e loiros, que desde pequeno mora nas ruas. Sua mãe faleceu quando ele tinha apenas seis meses e seu pai foi morto pela polícia pouco tempo depois, enquanto participava de uma greve. A “chefia” de Pedro foi conquistada em uma batalha contra o antigo chefe do areal, mas sua liderança vinha da relação que ele tinha com os demais Capitães: “[...] trazia nos olhos e na voz a autoridade de chefe.” (AMADO, 2009, p. 27). Pedro Bala, desde então, foi o responsável por fazer o nome dos Capitães ecoar pela cidade, uma vez que conhecia e perambulava por cada rua, cada beco, venda, quitanda ou botequim, com seus companheiros:

Vestidos de farrapos, sujos, semiesfomeados, agressivos, soltando palavrões e fumando pontas de cigarro, eram, em verdade, os donos da cidade, os que a conheciam totalmente, os que totalmente a amavam, os seus poetas. (AMADO, 2009, p. 27).

Pedro Bala demonstra seu caráter de liderança em vários momentos da narrativa, seja para proteger os Capitães, seja para defender o que acreditava: após atingir a maioridade, vira estivador e, depois, militante grevista que, assim como seu pai, atua na linha de frente nas lutas da classe operária. Desde jovem, enxergava a greve como uma “grande festa dos pobres” e percebia a sua responsabilidade na luta “por um pouco mais de pão, por um pouco mais de liberdade” (AMADO, 2009, p. 251). A história de Pedro Bala reflete explicitamente o caráter político e ideológico das obras do Romance de 30. Amado expressa de forma fortemente convidativa suas inclinações políticas e sua militância num período tão marcado pela censura e autoritarismo:

A revolução chama Pedro Bala. [...] Uma voz que o alegra, que faz bater seu coração. Ajudar a mudar o destino de todos os pobres. Uma voz que atravessa a cidade, que parece vir dos atabaques que ressoam nas macumbas da religião ilegal dos negros. (AMADO, 2009, p. 258).

Anos depois os jornais de classe, [...] passados de mão em mão, e que eram lidos à luz de fífós, publicavam sempre notícias sobre o militante proletário, o camarada Pedro Bala, que estava perseguido pela polícia de cinco Estados como organizador de greves, como dirigente de partidos ilegais, como perigoso inimigo da ordem estabelecida. No ano em que todas as bocas foram impedidas de falar, no ano que foi todo ele uma noite de terror, esses jornais (únicas bocas que ainda falavam) clamavam pela liberdade de Pedro Bala, líder da sua classe, que se encontrava preso numa colônia. E, no dia em que ele fugiu, em inúmeros lares, na hora pobre do jantar, rostos se iluminaram ao saber da notícia. E, apesar de que lá fora era o terror, qualquer daqueles lares era um lar que se abriria para Pedro

Bala, fugitivo da polícia. Porque a revolução é uma pátria e uma família. (AMADO, 2009, p. 262).

Os trechos acima, que se encontram no final do livro, evidenciam os motivos pelos quais *Capitães da Areia* foi censurado e queimado publicamente logo após ser lançado. A personagem Pedro Bala é de quem o narrador é mais próximo, tanto ao longo da narrativa, quanto nas características atribuídas a Pedro. Nesse sentido, é possível notar que, sim, *Capitães da Areia* é uma obra literária que realiza uma propaganda e convite à revolução e à greve. O último capítulo, ao qual pertencem as citações acima, pode ser visto como uma espécie de manifesto. Amado termina a sua narrativa reforçando o heroísmo do Camarada Pedro Bala que, a partir da sua trajetória e da sua história de vida (“ele tem sangue de grevista” (AMADO, 2009, p. 251), apresenta um final que pode ser considerado “feliz” por ter se encontrado na luta proletária e na batalha para combater certos problemas sociais:

[Pedro Bala] agora comanda uma brigada de choque formada pelos Capitães da Areia. O destino deles mudou, tudo agora é diverso. Intervêm em comícios, em greves, em lutas obreiras. O destino deles é outro. A luta mudou seus destinos. (AMADO, 2009, p. 259).

Outra personagem que tem sua história individual bem demarcada é Sem-Pernas. O “menino coxo” faz parte dos Capitães desde os treze anos, quando saiu da casa de um padeiro com quem morava e a quem chamava de padrinho. Desde sempre, foi considerado o mais amargo e malvado dos Capitães: decerto a carência e falta de amparo contribuíram para que o menino nutrisse raiva e rancor, uma vez que nunca havia sido exposto a um carinho genuíno. Sem-Pernas não acreditava em Deus e era conhecido por zombar de cada menino que se juntasse aos Capitães. Pirulito, que tinha muita fé em Deus e tinha o costume de rezar diariamente, sofria com as provocações de Sem-Pernas, assim como os demais membros. No entanto, há um momento em que Sem-Pernas assiste Pirulito rezando e sente-se tomado por um sentimento desconhecido: “era um pouco de inveja e um pouco de desespero” (AMADO, 2009, p. 35). Ele não compreendia de que forma uma entidade pudesse ajudar a resolver a desgraça que eles viviam nem como a reza poderia servir para algo.

O que ele queria era felicidade, era alegria, era fugir de toda aquela miséria, de toda aquela desgraça que os cercava e os estrangulava. Havia, é verdade, a grande liberdade das ruas. Mas havia também o abandono de qualquer carinho, a falta de todas as palavras boas. Pirulito buscava isso no céu, nos quadros de santo, nas flores murchas que trazia para Nossa Senhora das Sete Dores [...]. Mas o Sem-Pernas não compreendia que aquilo pudesse bastar. Ele queria uma coisa imediata, uma coisa que

pusesse seu rosto sorridente e alegre, que o livrasse da necessidade de rir de todos e de rir de tudo. Que o livrasse também daquela angústia, daquela vontade de chorar que o tomava nas noites de inverno. [...] Queria alegria, uma mão que o acarinhasse, alguém que com muito amor o fizesse esquecer o defeito físico e os muitos anos [...] que vivera sozinho nas ruas da cidade. (AMADO, 2009, p. 35).

Outra questão que constrói a personalidade e o comportamento de Sem-Pernas é a vez em que o menino foi preso, logo depois de fugir da casa do padeiro com quem morava. Enquanto ficou na prisão, Sem-Pernas sofreu inúmeras agressões e passou por situações dolorosas e traumatizantes tanto no sentido físico, quanto psicológico. O episódio da prisão é algo que acompanha o menino durante toda a narrativa, seja em forma de lembranças, seja em forma de sonhos. A personagem gostaria que pudesse se esquecer:

[...] daquela noite na cadeia, quando os soldados bêbados o fizeram correr com sua perna coxa em volta de uma saleta. Em cada canto estava um com uma borracha comprida. As marcas que ficaram em suas costas desapareceram. Mas de dentro dele nunca desapareceu a dor daquela hora. Corria na saleta como um animal perseguido por outros mais fortes. A perna coxa se recusava a ajudá-lo. E a borracha zunia nas suas costas quando o cansaço o fazia parar. A princípio chorou muito, depois, não sabe como, as lágrimas secaram. Certa hora não resistiu mais, abateu-se no chão. Sangrava. Ainda hoje ouve como os soldados riam e como riu aquele homem de colete cinzento que fumava um charuto. (AMADO, 2009, p. 36).

A partir desse contato com o trauma sofrido pela personagem, identificam-se os motivos pelos quais Sem-Pernas tem a sua narrativa tão voltada para o ódio e ao mesmo tempo para carência. De fato, a personagem é a mais “malvada” entre os Capitães e faz brincadeiras perversas com cada um. Mesmo que reconheça o tratamento que recebeu desde pequeno como algo extremamente doloroso e desumano, ainda assim, usa o mesmo ódio recebido para tratar os outros. Além de não ter alguma referência de carinho e amor, a personagem vê nas brincadeiras malvadas e nas agressões um mecanismo de defesa: se precipita em humilhar os outros, a fim de não ser, novamente, humilhado.

Outro tópico presente nessa abordagem que Amado faz da personagem é a denúncia da violência policial. Não se pode desconsiderar uma motivação para o episódio na prisão ser algo que persegue a personagem até o final da narrativa. Há, explicitamente, uma crítica ao sistema de segurança pública que difere na abordagem de suspeitos a partir de características físicas e suposições a respeito da classe social. Jorge Amado utiliza artifícios que, além de expor a violência policial, criam, no leitor, um sentimento de repulsa e revolta por esses homens que foram capazes de fazer tamanhas atrocidades a um menino deficiente. A violência policial

é abordada em outra parte da narrativa e é vinculada à intolerância religiosa: em certo momento, policiais invadem um terreiro e levam a imagem de Ogum da mãe de santo Don'Aninha. A personagem, que sempre ajudava os Capitães (principalmente quando ficavam doentes, levando chás e remédios naturais), lamenta a atitude dos policiais e critica a forma como o candomblé é visto e tratado na cidade:

Não deixam os pobres viver... Não deixam nem o deus dos pobres em paz. Pobre não pode dançar, não pode cantar para seu deus, não pode pedir uma graça a seu deus [...]. Não se contentam de matar os pobres a fome... Agora tiram os santos dos pobres. (AMADO, 2009, p. 94).

No trecho acima, é possível notar, sob a perspectiva de Don'Aninha, a crítica que Jorge Amado faz sobre o desrespeito a religiões de matriz africana. Mesmo sendo uma cidade que tem sua construção e sua historicidade voltada às influências africanas acerca da cultura e religião, Salvador é, a partir de um ideal supremacista branco, um local que desconhece e despreza essas histórias e tenta apagar essa bagagem através da intolerância a manifestações e cultos de santos do candomblé, por exemplo. Há uma crítica, também, ao descaso e exclusão de práticas que valorizam a expressão das classes mais pobres, seja através de danças (capoeira) ou de santos e deuses adorados pela população mais pobre e vulnerável. Na perspectiva da classe dominante, esse tipo de prática deve ser apagado, tanto por expressar uma cultura popular, quanto por valorizar costumes trazidos e incorporados no Brasil pela população escravizada.

Sem-Pernas, além de carregar consigo o trauma causado pela violência policial, é, no grupo, o responsável por perambular pelas ruas e bater de porta em porta, na tentativa de sensibilizar quem a ele atendesse. Devido à sua condição física, algumas pessoas se comoviam com a situação do menino e o deixavam entrar na casa e participar da rotina familiar. Sem-Pernas tinha o dever de investigar, na casa, onde os donos guardavam os objetos de maior valor para, posteriormente, orientar os demais Capitães, que invadiam o lugar e roubavam o que fosse possível. Em uma dessas estratégias, Sem-Pernas é acolhido por Ester: uma mulher rica que havia perdido um filho da mesma idade de Sem-Pernas. Nos primeiros momentos que passou com a família, o menino coxo planejava o roubo e debochava da empatia que a família esboçava. No entanto, conforme convivia na casa, Sem-Pernas começou a receber de dona Ester um tratamento até então desconhecido pelo menino:

[Dona Ester] se acercou dele e o beijou na face: Boa noite, meu filho. Saiu cerrando a porta. O Sem-Pernas ficou parado, sem um gesto, sem responder sequer o boa-noite, a mão no rosto, no lugar em que dona Ester o beijara. Não pensava, não via nada. Só a suave carícia do beijo, uma carícia como nunca tivera, uma carícia de mãe. [...] Só havia no universo inteiro a sensação suave daquele beijo maternal na face do Sem-Pernas. (AMADO, 2009, p. 123).

Os dias na casa de dona Ester simbolizaram uma grande luta interior para Sem-Pernas. Pela primeira vez, ele estava se sentindo querido e amado e, conseqüentemente, percebendo a possibilidade de sentir algo diferente do ódio que sempre tomou seu corpo. No entanto, ele não seria capaz de trair os Capitães, que confiaram nele para concretizar um plano que beneficiaria a todos os seus companheiros do areal. Sem-Pernas não queria ser como um traidor que, na greve, passa para o outro lado, para o lado dos ricos (Amado, 2009). Quando decide ir em frente com o plano do grupo se despede, implicitamente, de dona Ester, agradecendo o carinho recebido: “A senhora é muito boa. Eu nunca vou esquecer...” (AMADO, 2009, p. 128).

Enquanto Pedro Bala apresenta um final “feliz”, quando se encontra na vida de militante da classe proletária, e, por isso, representa, dentro de uma coletividade, um convite à greve e a revolução, Sem-Pernas tem um fim trágico que engloba as milhares de crianças que se encontram à sombra do abandono social. Além disso, o final de sua narrativa denuncia a derrota de uma sociedade que, além de não oferecer o suporte necessário a essas criaturas vulneráveis, os tratam como inferiores e os condicionam a essa vida miserável e carente de qualquer afeto e carinho. Durante uma fuga dos Capitães, após invadirem uma casa, Sem-Pernas nota que, devido à sua condição física, não conseguirá fugir dos guardas que o perseguem. Nesse momento, a personagem relembra o episódio na prisão e se nega a deixar que os guardas o toquem: para ele, ser pego pelos guardas significaria ver, novamente, os policiais bêbados e o homem de cinza rindo, enquanto ele, Sem-Pernas, seria cruelmente agredido. A personagem traz à tona seu ódio enraizado no coração desde que se lembra da sua existência e decide jogar-se do muro que separa a Cidade Alta e a Cidade Baixa de Salvador. O narrador enfatiza que Sem-Pernas foi uma criança que morreu sem experienciar a infância, que “se fizera homem antes dos dez anos para lutar pela mais miserável das vidas: a vida de criança abandonada” (AMADO, 2009, p. 242). Ainda que nunca tenha se sentido, de fato, amado, Sem-Pernas se joga e “ri com toda a força do seu

ódio”, pois sabe que os guardas não tocarão no seu corpo vivo e essa será a última vez que seu sofrimento servirá como entretenimento para alguém: “A praça toda fica em suspenso por um momento. “Se jogou”, diz uma mulher, e desmaia. Sem-Pernas se rebenta na montanha como um trapezista de circo que não tivesse alcançado o outro trapézio. O cachorro late entre as grades do muro.” (AMADO, 2009, p. 243).

O caminho trilhado por Joaquim Soeiro Pereira Gomes é semelhante ao de Jorge Amado em certos pontos. A escolha por personagens infantis que representam uma coletividade tem, de fato, um forte desempenho político que denuncia o capitalismo como um rolo compressor que atinge toda uma classe majoritária, independentemente da idade. No entanto, essas personagens são, também, essenciais para a construção estética e artística da narrativa. Assim como em *Capitães da Areia*, os meninos que trabalham às margens do Rio Tejo têm, através dos seus retratos como crianças, a capacidade de sensibilizar o leitor tanto na perspectiva emocional – pelo encanto que elas transbordam e o sentimento de empatia que geram -, quanto no caráter político.

Retomando a base estética de uma produção neorrealista e o papel desempenhado pelas personagens, há, em *Esteiros*, uma grande denúncia da exploração e do trabalho infantil, no entanto, o texto não apresenta traços documentais que reportam um perfil social e convida o leitor a se revoltar em relação a isso. Mais que em *Capitães da Areia*, nota-se uma preocupação estética e poética do autor ao retratar aquelas crianças. Ainda que o foco da narrativa seja o trabalho nos esteiros, o livro não se apresenta como um veículo denunciativo dessas precárias condições. É uma literatura que, como qualquer outra, representa o sentimento de mundo e o contexto social vivenciado na época, sob a perspectiva de um determinado herói. O que muda é que esse herói, inicialmente marcado pela individualidade e pela relação do homem com a sociedade e consigo mesmo, dentro de um núcleo mais fechado, dá lugar a um herói coletivo que, dentro de uma perspectiva igualmente coletiva e expansiva, apresenta a relação dos homens com os homens, as diversas organizações (hierárquicas) e os impactos que essa relação gera nos diferentes núcleos sociais (maiores que os contemplados pelo herói individual). No entanto, em *Esteiros*, ainda que as personagens infantis representem um herói coletivo, elas são, também, marcadas por traços individuais que constroem verossimilhança e não as tornam um grupo caricato e com sua essência extirpada

em prol de um objetivo político do autor. Trago, assim como em *Capitães da Areia*, duas personagens que têm suas narrativas mais exploradas no decorrer do livro.

A primeira é o menino João. Gaitinhas (apelido pelo qual João é chamado no decorrer da narrativa) mora em Alhandra com a sua mãe enferma, Madalena. Enquanto trabalhava como tecedeira, a mãe era responsável pelo sustento da casa. Porém, quando adoeceu, precisou largar o emprego e repousar. O início da trajetória de Gaitinhas na narrativa é marcado pelo momento em que a mãe, ao ver o filho pedindo uma bota para ir à escola, para usar quando as aulas voltassem, afirma que o menino, por já ser “um homem”, pode trabalhar. Nesse momento, Gaitinhas questiona a mãe a respeito de seu futuro:

– Então não vou mais pra escola? – perguntou João.

– Vais, quando eu tiver saúde.

O pequeno compreendeu a incerteza da resposta e descaiu a cabeça sobre o peito. Ia a perguntar: - Já não serei doutor? – Mas as palavras ficaram-lhe retidas na garganta.

– Amanhã – prosseguiu Madalena – vamos falar ao pai do Arturinho. Ele há-de arranjar-te um emprego na Fábrica Grande. (GOMES, 1974, p. 19)

Já nessa primeira manifestação da personagem, é possível notar o cenário representado na obra: as precárias condições de saúde, de renda e de trabalho. No entanto, pode-se notar, também, que Gaitinhas, antes de precisar trabalhar para contribuir com o sustento da casa, é um menino, que frequenta a escola e que tem sonhos profissionais. Apesar de ter nascido naquele ambiente, sob aquelas condições, o menino não acredita estar predestinado a viver uma vida miserável para sempre. Pode-se perceber a educação como a alternativa e a esperança do menino que sonha em ser doutor, assim como a garantia de uma vida fora do núcleo paupérrimo e explorado onde nasceu, apesar de amar a vila onde morava: em uma carta enviada à mãe de Gaitinhas, o pai, que havia viajado para longe em busca de melhores condições, diz “manda o nosso filho para a escola. Sem instrução, será um escravo ou um vadio”. (GOMES, 1974, p. 19). Para não precisar largar a escola e trabalhar, o menino, na sua inocência, diz à mãe que pode pedir um par de botas emprestado ao seu amigo Arturinho (filho do dono da fábrica, Sr. Castro), para usar enquanto não pode comprar outras. A criança, que até então achava que o trabalho vinha da necessidade de comprar botas novas, passa a compreender que, ainda que conseguisse o dinheiro para comprar os calçados, não largaria o trabalho e voltaria para a escola tão cedo:

A angústia transbordara-lhe do espírito infantil e deformara o mundo pequeno em que vivera. Estava no limiar de um outro, cheio de perigos e escolhos, sem escolas e Arturinhos. Sentia medo. Medo horrível dos homens que ia defrontar e das dificuldades a vencer. Doía-lhe a cabeça, e não conseguia coordenar os pensamentos. A doença da mãe... os sapatos rotos... eram coisas banais [...]. À imagem da escola sobrepunham-se os barracões da Fábrica Grande. Fitava um muito escuro, para onde rapazinhos pálidos entravam a correr, e saíam depois dobrados e sujos de pó a empurrar uns carros de duas rodas. (GOMES, 1974, p. 20)

Além da questão escolar, que simboliza grande parte da infância de qualquer criança, outra questão explorada pelo autor são os apelidos que as personagens recebem. Gaitinhas, por exemplo, é chamado dessa forma porque “gostava de imitar os instrumentos da banda musical.” (GOMES, 1974, p. 21). Outro personagem, Maquineta, era chamado dessa forma porque tinha muitas habilidades manuais e o sonho de trabalhar com as máquinas. Pode-se notar, a partir dessas escolhas de apelidos, uma tentativa do autor de representar essas crianças sob uma perspectiva positiva: são conhecidos e referenciados a partir de uma característica individual e original. Dentro da vila de Alhandra, ou nos próprios esteiros, é provável que residam e trabalhem muitos homens chamados João, mas há apenas um Gaitinhas.

Essa prática, de colocar apelidos e substituir o nome oficial por algo que represente as pessoas é recorrente em *Capitães da Areia*, através da personagem Sem-Pernas, que, além de ser chamado assim devido à sua condição física, é, no grupo dos Capitães, o responsável por apelidar os membros da malta. Essa escolha por apelidar as personagens pode ser interpretada como uma intenção de individualizar os meninos – no sentido de não os representar como um grupo estereotipado, mas como indivíduos que constroem um coletivo -, e, também, como uma forma de sensibilizar o leitor sobre o fato de as personagens, antes de tudo, serem crianças, uma vez que apelidar os outros e ser chamado pelo apelido é muito comum na infância.

Gaitinhas era o mais “correto” do grupo. Demorou a aceitar participar dos roubos que o grupo planejava para conseguir comida, mas, a partir da primavera, ele é o responsável por contar as laranjas que o grupo roubava para vender, uma vez que era o único que havia frequentado a escola. Depois que a mãe faleceu, foi morar na casa de uma vizinha, mas, pouco tempo depois, decidiu morar com Sagui na capela. Durante toda a narrativa, o menino pensa no seu sonho de ir à escola para virar doutor e no fato de ter abandonado seus planos para trabalhar e sustentar a casa. Com uma linguagem muito menos explícita que a de Jorge Amado, pode-se

dizer que Soeiro faz, com Gaitinhas, uma construção semelhante a feita pelo autor baiano, com Pedro Bala. A diferença é que, enquanto Pedro Bala se vincula diretamente à militância de esquerda e movimentos grevistas, Gaitinhas tem uma visão utópica e revolucionária (sem apresentar uma ideologia evidente) que tem a educação como base da transformação social.

Gaitinhas-cantor vai com Sagui correr os caminhos do mundo, à procura do pai. E, quando o encontrar, virá então dar liberdade ao Gineto e mandar para a escola aquela malta dos telhais – moços que parecem homens e nunca foram meninos. (GOMES, 1974, p. 175)

A outra personagem escolhida para ser comentada neste trabalho é Gineto. Das personalidades desenvolvidas na narrativa, pode-se dizer que Gineto e Gaitinhas são dois opostos. Enquanto Gaitinhas focava em retornar para a escola e no sonho de virar doutor, Gineto, desde cedo, foi desenvolvendo uma capacidade de liderança e coragem que fizeram ele se tornar o “chefe” daquele grupo da vila. Enquanto João, que costumava ir à escola, descobre que, por estar grande, já pode trabalhar, Gineto, logo no início da narrativa, trabalha nos telhais. Ainda no primeiro capítulo, ele e demais personagens do grupo, como Malesso, Sagui e Guedelhas recebem o dinheiro da fêria e planejam gastá-lo na feira.

Gineto, dentro de um retrato psicológico, é o mais “evoluído” dos meninos dos esteiros. Talvez por, desde cedo, precisar trabalhar, cuidar do irmão e lidar com as pancadas que sofria do pai (alcoólatra), o menino sonhava em conquistar todas as ruas da vila e não viver na casa de madeira e lata que o pai construiu. Começou a tomar rumos não tão exemplares quando passou a assaltar os pomares, nas florestas. Não sabia se tinha amigos, sabia, apenas, dos companheiros que o chamavam quando precisam de ajuda para matar galinha, ou para colher frutos.

Logo no primeiro capítulo, percebe-se o contentamento da personagem em relação à feira, que, para ele:

Afagava-lhe o pensamento; o dinheiro tilintava no bolso... Era livre, sem a perseguição dos caseiros e cães de guarda... Não iria às uvas. E seguiu estrada fora, antegozando a Feira. Festeiro dos pés sem botas e calças com fundilhos, porque não tinha, como Malesso e outros, um fato de feira para estrear. (GOMES, 1974, p. 17).

No dia 1 de novembro, dia de pedir pão-por-Deus, Gineto não participa da tradição de bater de porta em porta, pois, enquanto os demais pediam, ele andava roubando as pessoas e correndo-as à pedradas. Se sente mal, também, por saber

que, se fosse bater nas portas, seria escorraçado e chamado de ladrão e vadio, como já havia acontecido no ano anterior:

Nunca mais esqueceria a tarefa que, há um ano, apanhara nas mãos do Sr. Castro. Entrara confiante no jardim: - Pão, por Deus...

- Toma lá, rapaz...

E as pancadas deixaram-lhe marcas no corpo, apenas porque apedrejara o caseiro quando fora assaltar a Quinta Alta. (GOMES, 1974, p. 37).

No entanto, apesar de ser o mais “malandro” dos meninos e quem, futuramente, arquitetaria os planos de furto do grupo, Gineto era, também, um menino carente de carinho e de amigos de verdade. Quando Gaitinhas, na feira, avisa o menino que o pai estava à sua procura, para ter satisfações a respeito do dinheiro da féria, retribui o aviso de Gaitinhas com uma volta no carrossel. Depois, quando Gaitinhas compartilha as nozes e figos que conseguiu sob a condição de Gineto não roubar os figos de outro menino, ele desiste do roubo, agradece Gaitinhas e diz que são amigos. No mesmo dia, os dois meninos compartilharam as suas curtas histórias, confissões e,

[...] um sentimento bom despontava no peito do Gineto. [...]. Gaitinhas confessou a mágoa de ter renunciado à escola, porque a mãe adoecera.

- E o teu pai? – perguntou Gineto.

O filho de Madalena olhou a névoa que ensombrava o horizonte. – Está muito longe – murmurou. E a medo, como se revelasse um crime: - Queria que eu fosse doutor.

A voz do Gaitinhas era de lágrimas cristalizadas. E Gineto teve pena que ser doutor não fosse coisa que se roubasse. (GOMES, 1974, p. 38).

Ainda que fossem bem diferentes (uma criança que acreditava que sua garantia de um bom futuro seria ir à escola e virar doutor, conforme as vontades do pai, e outra mais madura e malvada), Gaitinhas e Gineto se completavam. Os meninos, no que tange à construção das personagens coletivas, representam a forma como as crianças, sob aquelas condições, se tornam mais rebeldes e “delinquentes” não porque nasceram assim, mas porque o meio onde vivem e as condições de sobrevivência transformam o indivíduo com o passar do tempo. Ainda que iniciem a narrativa sendo dois opostos, em alguns sentidos, no fim do livro, os dois são as personagens mais próximas, ainda que com fins distantes:

Gineto anima-se, crente de que os companheiros virão buscá-lo neste dia de festa, trazendo Rosete com eles. Encosta a face às grades, espera o regresso à vida livre.

Uma voz canta, mesmo por baixo da janela, uma canção que ele ouviu, certa tarde, no alto do mirante. Então grita:

- Gaitinhas! ‘tou aqui, Gaitinhas!

Mas a voz afasta-se. Gaitinhas-cantor vai com Sagui correr os caminhos do mundo, à procura do pai. (GOMES, 1974, p. 175).

Ao comparar as personagens de *Capitães da Areia* e *Esteiros*, nota-se a dualidade de perspectivas que ambos os autores dos livros constroem. Pedro Bala e Gaitinhas representam a necessidade de mudança e um “fazer” das duas personagens, frente à sociedade estratificada à qual pertencem. Nesse sentido, nota-se um efeito estético romanesco de um herói que vai atrás de seu destino: a luta em prol de uma questão coletiva. Nota-se, também, a partir do final promissor que ambos os meninos da narrativa têm, a tentativa dos autores de expressar a revolução e a luta social (pela educação e pela classe proletária) como um possível “final feliz”. Já Sem-Pernas e Gineto representam o fracasso social em relação à população abandonada e à exploração laboral. Ambas as crianças demonstram uma classe social que tem o crime como alternativa de sobrevivência e, por isso, têm finais trágicos: Sem Pernas comete suicídio, por preferir a morte à prisão, e Gineto acaba preso por tentar roubar carvão na fábrica.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho de conclusão de curso se propôs a entender as obras *Capitães da Areia* e *Esteiros*, através da perspectiva das personagens veiculadas nas duas obras. Através de uma contextualização acerca da vida artística e política dos autores, bem como de uma compreensão sobre o cenário nacional observado nas obras (tanto na narrativa, quanto no processo criativo), nota-se que ambos os livros carregam uma bagagem política muito forte, no sentido de uma responsabilidade artística, característica da década de 30, de denunciar, através das obras, a sociedade e suas deficiências.

Ainda, percebe-se a grande importância do Romance de 30, no Brasil, e do Neorrealismo, em Portugal, na tentativa de manifestar e valorizar a cultura popular; no intuito de frear as tentativas de apagamento da cultura veiculada às classes mais pobres. Em ambas as produções contempladas neste trabalho, nota-se essa preocupação dos autores em apresentar suas personagens de forma positiva, a partir do que, de fato, as representam.

É possível perceber, também, a forma como a literatura engajada nas questões sociais não é tão valorizada no que tange aos estudos literários empenhados em resgatar contribuições como a de Soeiro Pereira Gomes. Ainda que *Capitães da Areia* seja um livro nacionalmente muito conhecido, não é possível dizer o mesmo de *Esteiros*. O autor português que, de fato, teve uma carreira política mais longa que a de escritor, ainda que seja um dos pioneiros do romance social em Portugal não é tão reconhecido popularmente, nem contemplado nos estudos literários da época. Enquanto *Capitães da Areia* recebe uma adaptação para o cinema nacional, há, referente a *Esteiros*, um breve documentário acerca do enredo do livro e da vida do autor¹⁷.

A respeito das obras, tanto *Capitães da Areia*, quanto *Esteiros*, realizam, sim, uma denúncia social. Nesse sentido, deve-se concordar com o caráter essencialmente popular e com as influências do socialismo e comunismo na construção das obras de 1930 e 1940 em Brasil e Portugal. Há uma carga documental que se identifica mais em *Capitães da Areia* do que em *Esteiros* que se

¹⁷ Tanto o filme *Capitães da Areia*, quanto o vídeo sobre *Esteiros* encontram-se nas referências. Por terem narrativas fiéis aos livros, cabe assistir aos vídeos, a fim de contextualização do enredo ou de extrapolação das obras.

responsabiliza por criar, através da estrutura, da estética e do conteúdo, um fazer social nos leitores. Além de denunciar a vulnerabilidade infantil, seja pelo abandono social, seja pela exploração laboral, os autores esperam que os livros sirvam como um convite (novamente, dedica-se maior destaque à obra de Jorge Amado) para a mudança. Ou seja, de forma muito mais intensa, nota-se a expectativa, nos romances sociais, de um leitor mais ativo frente às obras do período do que nas demais produções literárias.

A denúncia social, tão presente nas obras do Romance de 30 e no Neorrealismo é feita, de forma geral, a partir da construção e desenvolvimento das personagens coletivas; ou seja, de personagens que agem a fim de representar um único grupo social. Dentro de *Capitães da Areia* e de *Esteiros*, pode-se notar que, além de representarem um determinado núcleo da sociedade – as crianças abandonadas e demais moradores das ruas de Salvador, no primeiro, e os meninos e funcionários da fábrica de telhas, no segundo –, as personagens não são reduzidas a essa veiculação das mazelas sociais. Ainda que grande parte do enredo seja voltada para o retrato das situações precárias sob as quais as crianças dos dois livros vivem, isso não é impeditivo para que as narrativas individuais sejam igualmente exploradas. De fato, não há uma abordagem tão individualista e fechada quanto a do herói do romance, por exemplo. Há um herói coletivo que é construído por diferentes narrativas ao mesmo tempo similares e divergentes.

A partir disso, pode-se afirmar que não há uma expressão caricata e estereotipada das personagens em nenhuma das duas obras. Ambas desenvolvem sua denúncia social dentro de um viés artístico e estético muito bem construído pelas personagens coletivas. Há, nesse sentido, uma relação complementar entre literatura e política que concretiza um sentimento coletivo e um problema social comum a todos, a partir de personagens que representam uma sociedade marginalizada, que tem seus direitos negligenciados e a miséria como um condicionamento permanente. No entanto, representam a infância dentro de toda a inocência e doçura que, apesar de terem sido tiradas das personagens da narrativa, retornam de tempo em tempo para lembrar o leitor de que sim, parecem homens, se comportam como homens, vivem como homens, mas são meninos, crianças:

Escutavam religiosamente aquela música que saía do bojo do carrossel na magia da noite da cidade da Bahia só para os ouvidos aventureiros e pobres dos Capitães da Areia. Todos estavam silenciosos [...]. Então a luz da lua se estendeu sobre todos, as estrelas brilharam ainda mais no céu, o mar ficou de todo manso (talvez que lemanjá tivesse vindo também ouvir a

música) e a cidade era como um grande carrossel onde giravam em invisíveis cavalos os Capitães da Areia. Neste momento de música, eles sentiram-se donos da cidade. E amaram-se uns aos outros, se sentiram irmãos porque eram todos eles sem carinho e sem conforto e agora tinham o carinho e conforto da música. (AMADO, 2009, p. 66).

- Linda música – exclamou Gaitinhas. Talvez fosse a música do carrossel grande que abafava tudo. Mas de um ou de outro, era linda. Fazia-o esquecer a doença da mãe e os sapatos rocos. O cavalo galopava no espaço, através das estrelas, e ele levava um sorriso nos lábios e a carta de exame para mostrar ao pai...

Gineto fizera-se Tom Mix em pensamento e cravava esporas no cavalo, a que chamou Malacara. Dentes cerrados e o lenço ondulado ao vento, cingia nos braços a pálida Rosete, arrebatada aos bandidos. O cavalo saltava muros e esteiros, sem parar. E o Malesso, o Sagui e todos os companheiros do telhal acenavam ao longe, muito longe...

O carrossel parou. Mas a alegria da viagem ficou ainda a bailar nos olhos de Gineto e nos lábios de Gaitinhas. (GOMES, 1974, p. 31)

Nos trechos supracitados, nota-se que a infância é, antes da denúncia social, o principal tema das duas obras. O carrossel simboliza um estado psicológico experienciado temporariamente pelas personagens, a partir da música e do movimento. Em ambas as obras, as personagens, durante a volta no carrossel, substituem o ódio, a tristeza e a frustração pelo sentimento de realização. Os Capitães, que não têm família, sentem-se acolhidos e cheios de afeto; Gaitinhas enxerga o reencontro com o pai e a aprovação para ser doutor e Gineto realiza o seu sonho de conquistar todas as ruas da vila. Há, na imagem do carrossel, uma representação da imaginação e dos sonhos das crianças, muitas vezes reprimidos e esquecidos pela diária luta pela sobrevivência.

REFERÊNCIAS

ABDALA JR., Benjamin. **A Escrita Neo-Realista**: análise socio-estilística dos romances de Carlos de Oliveira e Graciliano Ramos. 8. ed. São Paulo: Ática, 1981. 127 p.

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS - ABL. Acadêmicos: Jorge Amado, 14 jun. 2017. Disponível em: <https://www.academia.org.br/academicos/jorge-amado/biografia>. Acesso em: 20 nov. 2021.

AGUIAR, Josélia. **Jorge Amado**: Uma biografia. 1. ed. aum. São Paulo: Todavia, 2018. 640 p. ISBN 978-85-88808-48-5.

ALVES, J. E. L.. **Esteiros e Capitães da Areia** - A constante temática na Arte Útil. *In*: I SEMINARIO LATINO-AMERICANO DE LITERATURA COMPARADA - UFRGS, 1986, Porto Alegre. I Seminário Latino-Americano de Literatura Comparada. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1986. v. único. p. 110-115.

AMADO, Jorge. **Capitães da Areia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. 270 p. ISBN 978-85-359-1406-1.

BERGAMO, Edvaldo. **Ficção e Convicção**: Jorge Amado e o neo-realismo literário português. São Paulo: UNESP, 2001. 235 p. ISBN 978-85-7139-873-3.

BRASIL. [Constituição (1934)]. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1934**: promulgada em 16 de julho de 1934. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao34.htm. Acesso em: 20 nov. 2021.

BUENO, L. Os três tempos do romance de 30. **Teresa**, [S. l.], n. 3, p. 254-283, 2002. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/121151>. Acesso em: 20 nov. 2021.

CAPITÃES da Areia. Direção: Cecília Amado. Produção: Eduardo Hartung. [S. l.: s. n.], 2011. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=HT4_SXk4GnI. Acesso em: 20 nov. 2021.

COSTA, Frederico. A Revolução Russa: Vitória, degeneração e resistência. *In*: REVISTA ELETRÔNICA ARMA DA CRÍTICA. Mar. 2010. Disponível em: <http://www.armadacritica.ufc.br/phocadownload/1-%20a%20revolucao%20rusa->

%20vitoria%20degeneracao%20e%20resistencia-%20frederico%20costa.pdf.

Acesso em: 20 nov. 2021.

ESTEIROS. Direção: Minda Colmonero. Produção: Sarah Broadbent. [S. l.]: RTP, 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EFEivZ-miaQ>. Acesso em: 20 nov. 2021.

FUNDAÇÃO CASA DE JORGE AMADO. Biografia. *In: Jorge Amado*. [S. l.], 14 jun. 2017. Disponível em: <https://www.jorgeamado.org.br/sobre/>. Acesso em: 20 nov. 2021.

GOLDMANN, Lucien. **Sociologia do Romance**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967. 223 p.

GOMES, Álvaro Cardoso. **A literatura portuguesa em perspectiva: Simbolismo, Modernismo**. São Paulo: Atlas, 1994.

GOMES, Soeiro Pereira. **Esteiros**. Sintra: Publicações Europa-Americana, 1981. 175 p.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Estética: a arte clássica e a arte romântica**. Lisboa: Guimarães, 1972.

MAGALHÃES, Violante F. **Sobressalto e espanto: Narrativa literárias sobre e para a infância, no neo-realismo português**. Orientador: Professora Doutora Paula Morão. 2008. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2009. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10451/531>. Acesso em: 20 nov. 2021.

MARQUES, A. H. de Oliveira. **Breve História de Portugal**. 4. ed. aum. Lisboa: Editorial Presença, 2001. 778 p.

PARTIDO COMUNISTA DO BRASIL. De esquerda até a morte: Jorge Amado e o Partido Comunista. *In: Notícias*. [S. l.], 22 mar. 2019. Disponível em: <https://pcdob.org.br/noticias/de-esquerda-ate-a-morte-jorge-amado-e-o-partido-comunista/>. Acesso em: 20 nov. 2021.

PARTIDO COMUNISTA PORTUGUÊS (Organização Regional de Lisboa). Soeiro Pereira Gomes. *In: Combatentes Heróicos*. Disponível em:

<https://www.dorl.pcp.pt/index.php/combatentes-hericos-menumarxismoleninismo-108/soeiro-pereira-gomes>. Acesso em: 20 nov. 2021.

SACRAMENTO, Mário. **A geração de 40**. In Fernando Namora. Lisboa: Arcádia, 1967 apud MAGALHÃES, Violante F., 2008.

SARAIVA, António José, LOPES, Óscar **História da Literatura Portuguesa** 17.ed. Porto: Porto Editora, 1996.

SCHWARCZ, Lilia M.; STARLING, Heloísa M. **Brasil: uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WATT, I. A ascensão do romance. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Cia das Letras, 1990.